SAGGI

DI

CRITICA

DI

G. A. CESAREO

ANCONA
A. GUSTAVO MORELLI, EDITORE

1884

SAGGI DI CRITICA

SAGGI DI CRITICA

DI

G. A. CESAREO

ANCONA
A. GUSTAVO MORELLI, EDITORE

1884

PROPRIETÀ LETTERARIA

1040. — Firenze, Tip. dell'Arte della Stampa.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

ALLA SUA MESSINA

G. A. C.

LETTERATURA ANTICA

SAGGI SU CATULLO

I critici di Catullo, tedeschi la più parte, hanno tentato la ricostruzione della sua figura con un metodo che gli ha condotti, parmi, a troppe affermazioni inconsiderate. Sur una testimonianza di scrittore antico, qualche volta inesatta; sur un raffronto storico malsicuro; sur una casuale combinazione di nomi, essi distendono un ordito d'ipotesi, torcendo il significato o la lezione del testo secondo la loro esposizione. Poi, dimenticando l'origine sospetta della conclusione loro, e badando solo alla logica fitta delle loro induzioni, tengono quella per certa, e se ne servono di fondamento per un'ipotesi nuova, la quale, naturalmente, non può condurre a risultati più esatti.

Io terrò 'l metodo opposto. Non perdendo mai di vista il mio autore, non terrò conto de' dati storici e delle testimonianze, se non quando possa accettarle senza sforzare la lezione più autorevole del testo; deriverò luce più tosto dalla diversità dello stile ne' diversi periodi d'ascensione del poeta alla forma più perfetta; dall'analisi psicologica d'ogni poesia; da' richiami d'una lirica all'altra. Non farò ipotesi, se non siano avvalorate d'argomenti; del resto, preferirò esporre e lasciare intatto quanto l'ipotesi ha di sicuro, e fermarmi dov'essa cominci a parere arrischiata.

LA VITA DI CATULLO

K. W. Ramler, *Katullus,* Leipzig, 1793. — G. C. F. Baehr, *St. d. lett. Rom.*, trad. Mattei, 1879. — O. Ribbeck, *C. V. Cat. pop. Vortr.* Kiel, 1863. — T. Mommsen, *Römische Geschichte.* — G. Boissier, *Cic. et ses amis, Revue des deux mondes*, 1864. — L. Schwabe, *G. V. Catul. Liber,* Gissae, 1862 e 1866. — B. Richter, *De C. vita et carmin.* Freiburg, 1865. — G. Bernhardy, *Gründr. d. römisch. Lit.* Halle, 1867. — H. Heskamp, *De C. vita.* Münster, 1869. — R. Westphal, *Catull's Gedichte.* Breslau, 1870. — W. S. Teuffel, *Gesch. d. römisch. Lit.* Leipzig, 1875. — W. Sellar, *The rom. poets o. t. Rep.* Oxford, 1880.

Gaio Valerio Catullo [1] nacque l'anno 667 d. R. (87 a. C.) [2] in Verona [3], forse da quella gente Valeria

---

[1] Apuleio (Apol. 10) ha *Caio;* e S. Girolamo (Ad Eus. Chron.) dice: *A Abr. 1930 = 667 a. U. = 87 a C. Gaius Valerius Catullus scriptor lyricus Veronae nascitur.* Plinio, in vece (*N. H. XXXVII*, 6, 81) ha *Quinto;* e così pure il Datan. Riccard. e 'l Cuiacian.; così Jos. Scaliger, *Comment. in Cat.* Lutetiae, 1604; così J. Sillig, *Epist. crit. de C.* Lips. 1822; e *Recens. c. var. lect.* Gotting, 1823; così C. Lachmann, *Recens.* Berlino, 1874; così A. Rossbach, *Recens.* Lipsiae, 1860. Ma evidentemente *Quintus* è l'antinome corrotto. Cfr. F. Ohann, *Comment.* Gissae, 1856; L. Schwabe, *Quæst. catull.* Gissae, 1862; R. Westphal, *C'. s. Gedichte*, Breslau, 1870.

[2] Così San Girolamo *l. c.* nè c'è alcuna ragione per contraddirgli. Solo C. Lachmann pone la nascita di Catullo nel 678/76. Ma cfr. in contrario L. Schwabe, *l. c.*

[3] Così San Girolamo, *l. c.;* Ovidio, *Am.* III, 15; Mar-

che diede a Roma il primo console, Publio Valerio Voluso, detto Poplicola. In Verona Catullo passò la sua prima giovinezza, e quella città ricca, bella, elegante, e que' campi che le dormono intorno pieni di verde e di silenzio, e que' colli che s' inseguono allegri sotto un cielo eternamente sereno, e quelle donne, poi, bianche come il mattino e innamorate tutte come quella natura, ogni cosa dovette scuoterlo dolcemente e rapirlo. Fatto sta che Catullo a sedici anni aveva già amato e scriveva de' versi (carm. 68), probabilmente il carm. 64 intorno le nozze di Teti e Peleo. In questo lavoro si sente a ogni passo lo sforzo della scuola alessandrina, dotta, ricercata, frondosa; e anzi, secondo le investigazioni del Hertzberg, traduttore di Catullo (1862), esso sarebbe una vera copia del greco, nè più, nè meno. Pare che, dopo, scrivesse Catullo il carm. 63 su Ati, il quale pure è tradotto o imitato dal greco [1].

Su' vent' anni (687/67), forse chiamato da Manlio [2]

---

ziale XIIII, 195; Macrobio, *Saturn.* II, 1, 8; Ausonio, *Idyll.* 7; Plinio, *N. H*, XXXVI, 6.

Nondimeno G. C. F. Baehr, *St. d. Lett. rom. trad. Mattei*, 1879, e A. G. Zumpt, *in Leutschii phil.* XII, scrivono che Catullo nascesse a Sirmione. Cfr. in contrario L. Schwabe, *l. c.*

Se poi nel carme dialogico su la porta impudica (67) si voglian porre in bocca a Catullo i versi 29–35 col Froelich, o i versi 29–40, col Rossbach, la controversia è decisa dal v. 34: *Brixia Veronae mater amata meae.* A Sirmione Catullo possedeva una villa.

(1) Cfr. *Cat. Carm.* F. Döring, *Recens.* Lipsiae, 1788; F. C. Werthes, *Catull's Athys.* Münster, 1774; Zehme, *De C. carm. 63.* Laubau, 1859.

(2) Cfr. carm. 68: *neu me odisse putes hospitis officium;* e più sotto: *isque domum nobis isque dedit dominam.*

corse in Roma, come tutti gli altri, a cercar fortuna. Chi ha letto il racconto di Petronio può solo farsi un'idea della società romana, in quell'età di decadenza morale e di stupendo incremento artistico. Era un alito possente di vita greca, o, meglio, una magnifica rifioritura alessandrina. La lingua greca fatta lingua di moda; di moda la danza, l'epicureismo e il lusso asiatico. Palazzi superbi, *regiae moles* [1], sorgevano da ogni parte; e in essi piscine di marmo del Fasi o di Lesbo, lacunari intarsiati d'oro e d'avorio, pavimenti di mosaico, bagni d'acqua di rose, e poi tappeti di Persia, quadri, statue, letti messi attorno col senso più squisito della voluttà sapiente. Nella città poi erano portici ornati di statue e di trofei, dove si veniva a sollazzarsi o giocando o conversando o leggendo versi. Numerosi i giardini ombrati di lauri, di platani e di mirti. Dall'alba a mezzodì la gente d'affari si dava moto pe'l foro, all'*argentaria*, sotto i portici, ne'tribunali. Le donne invece pensavano ad abbigliarsi. Poichè la matrona s'è lavata, lisciata, imbellettata, profumata e vestita, ascende la lettiga e, portata da otto schiavi di Cappadocia, passa tra la folla e si reca a visite amichevoli o a dolci convegni d'amore. Due servi etiopi precedono la lettiga; due schiave greche con fiambelle di code di pavone la ombreggiano, rinfrescando l'aura d'intorno; due fanciulli tengon dietro portando i cuscini. A mezzo giorno ogni romore è cessato, il tramestìo de'negozi è finito, Roma ha fatto il *prandium* e dorme. Solo tra'l silenzio caldo dell'ora meriggiana qualche amante trascorre furtivo le vie, e vola nelle braccia dell'amica. Su l'ora ottava Roma si desta: il corso incomincia o a piedi (*ambulatio*) o in cocchio (*gestatio*); taluno gioca alla palla; la gioventù corre

---

(1) Orazio, *Od.* II, 15.

a trar d'arco o a lottare o alla corsa de' carri nel Campo di Marte. Questo fino all'ora nona. L'ora nona era l'ora del bagno; la decima quella di cena. La cena, seguìta spesso da spettacoli di ballerine e d'istrioni, si prolungava talora fino all'alba del giorno seguente. E l'ellenismo dovunque. Dalla Grecia i profumi, le schiave, le lettere, le scienze e la vita. L'evoluzione del pensiero in Grecia s'era risolta nell'epicureismo; in Roma si risolveva nella fioritura di quello. Dinanti allo scetticismo sereno della nuova filosofia, l'Olimpo ruinava, e i miti sgombravano l' estremo lembo del cielo. Caduti i Numi, cadeva quel tanto di fiero, di chiuso, di tenacemente aristocratico che formava il carattere principalissimo di Roma repubblicana, la quale invece si slanciava in quel tanto di razionale, di democratico e di umano che formava il carattere principalissimo dei nuovi sistemi. La Roma di Catone accettava dalla Grecia corrotta la civiltà ch'era poi di quel tempo la civiltà di tutto il mondo, e lasciava che il suo stampo perisse, pur di conquistarsi uno stampo più vasto ed universale. E fu rinnovatrice di civiltà, quando raccolse nel suo confine i caratteri e le potenze delle due schiatte sorelle e regine del mondo antico, la latina e la greca.

Abbiamo schizzato la vita romana nelle forme esteriori e nelle forme latenti, perchè non crediamo di potere spiegarci la vita d'uno scrittore, senza raffrontarla al mondo entro il quale essa si svolge. Catullo, appena giunto in quel mondo, s'accorse che quel mondo era ciò che gli conveniva. Il giovine poeta, amabile, caldo, appassionato dei piaceri, trovò modo di lanciarsi in quel vortice immenso. Presentato da Manlio, suo ospite e suo protettore, conobbe la società elegante; fu presto l'intimo di Verannio, di Fabullo, di Celio, di Gellio, d'Alfeno, la gioventù dorata di quel tempo; usò famigliar-

mente con Cinna, con Memmio, con Licinio Calvo, i poeti di moda, conversò con Cicerone, con Ortensio, con Cornelio Nipote, con Catone, gli uomini gravi. Presto Catullo si fece notare pe'l suo spirito, pe'l suo ingegno e per la sua storditezza. Ma serbava sempre un fondo di bontà ingenua e d'idealismo, che a volte diviene nei suoi versi idillico e sentimentale. Il suo primo lavoro in Roma fu per avventura il carm. 108 contro Cominio, accusatore di Cornelio, a quanto si rileva da un luogo d'Asconio (*in Cic. Cornel.*) assai sottilmente chiosato dallo Schwabe. Di quegli stessi anni (689/65 e seg.) son forse il *Carme nuziale* (62) e il *Carme a Diana* (34). Lasciamo stare il *Carme a Diana* (34), scritto forse a posta per una cerimonia religiosa; ma quel *Carme nuziale* così soavemente verecondo e delicato e fragrante e pieno di movimento e di luce, se bene non agguaglia l'altro per le nozze di Giulia e Manlio (61) vince di tanto parecchi altri lavori di Catullo freddi, scolorati e tuttavia fatti dopo, ch'io non temerei di metterlo tra le liriche della maturità poetica dell'autore, se la palese imitazione di Saffo [1] non mi trattenesse. Del rimanente c'è ancora molto da discutere e da dubitare. Catullo, in tanto, con quelle fatiche e con altre forse le quali andarono smarrite, aveva già voce di *doctus*, di poeta e di capo ameno per giunta.

Molto probabilmente in casa di Manlio, vide la bellissima Clodia [2], sorella a P. Clodio Pulcro e moglie a Q. Metello Celere. La cronaca rosa narrava parecchie

---

(1) Cfr. Fr. LXV nel Neue, *Sapphonis Myt. Fragm.* Berol., 1827.

(2) Che sia proprio Clodia Metella la Lesbia di Catullo, se bene non è certissimo, sembra tuttavia da molte fonti credibile.

avventure dell' elegante matrona: tra le altre si diceva che fanciulla avesse fatto le prime campagne di Venere col proprio fratello. Del rimanente Clodia era tal donna leggiadra da stregare un Catone. Piena di bizzarrie, leggiera, amante de'piaceri, ardente, capricciosa, doveva affascinare come il peccato; senza contare l'ingegno brillante educato alle varie discipline di moda, e la smania di poetare. Catullo l'amò. Ella toccava i trentatrè anni, egli i ventisei. Cominciò dal lodarle il passerino. Clodia piegò dinante a quel Veronese appassionato e fantasioso. Fors' anche provò un senso d' orgoglio nel sapersi adorata dall' artista già noto, i cui versi dovevano tra poco essere ripetuti e ammirati da Cicerone, come da Rufo; da Giulia Aurunculeia, come da Citeride. Poco dopo il passero muore, e Catullo ne canta l' epicedio. Da quel punto Clodia diventa Lesbia, e Valerio si prepara a creare il più stupendo intermezzo lirico, che sia mai fiorito su bocca ardente di poeta innamorato. V'ha chi parla delle grazie d' una Quinzia e osa paragonarle a quelle di Lesbia. Catullo piglia le difese della sua bella e saetta un epigramma avverso l' altra. Per la sua Lesbia egli traduce l'ode stupenda di Saffo φαίνεταί μοι κῆνος in quattro strofe latine, delle quali le tre sole che ci rimangono non son certo nè fredde nè ineleganti, se bene ci parranno languide e scolorate, se si raffrontino alle originali così profondamente appassionate, così piene d'aneliti e di sorrisi, frementi voluttà pur nella tessitura de' versi rotti e pieni d' un' armonia di consonanti selvaggia, ma raddolcita a quando a quando con carezzevole soavità, da improvviso spesseggiar di vocali. Vero è che l' anima di Catullo non era quella di Saffo, di Saffo cui

calor Aetneo non minor igne coquit,

come Ovidio cantò; di Saffo, la giovine greca che canta a paro a paro coi nobili poeti sulla fiorita e verde piaggia del Petrarca; di Saffo, cui Flacco raffigurò:

aeoliis fidibus quaerentem
..... puellis de popularibus,

e Alceo dipinse:

ἴοπλοχ', ἁγνὰ, μειλιχόμειδε Σαπφοῖ (1)

bella, vera e vivente come una statua di dea, balzata sotto lo scalpello di Fidia, dal marmo di Paro. La più splendida versione fra tutte le versioni in tutte le lingue, ch'io mi conosca, è sempre quella del Foscolo.

Ma torniamo a Catullo. Il resto delle liriche fatte prima della rottura (2), dinotano solo de'momenti di quell'affetto, i primi, i più dolci. Sono le morbide canzoni d'un epicureo che scorda tutto nelle braccia della sua donna. Esse hanno una grande importanza psicologica per chi voglia svolgere le intime pieghe di quel cuore; ma non hanno quasi nessuna importanza storica, e noi, per ora, facciamo la storia.

Verso questo tempo Manlio traeva in isposa una Giunia o Giulia o Vinia Aurunculeia, figlia di un Aurunculeio o di un Giunio o di Lucio Erculeio. Catullo scrisse allora quel *Carme nuziale* che fu poi così finamente commentato dal Settembrini.

---

(1) O Saffo, dalle trecce di viola, sublime, dal soave sorriso.

Frag. nell'*Arte* d'Attilio Fortunanziano. Presso il BERGK, XLI.

(2) Carm. 5, 7, 109.

Ecco, a parer mio, l'ordine cronologico de'carmi i quali riguardano l'amore con Lesbia:

In Roma: 2, 3, 86, 5, 7, 51, 109, 8, 83, 92, 104, 107, 36, 70. In Verona: 68, 41, 43. In Roma: 60, 72, 87, 85, 76, 30, 71, 73, 77, 69, 59, 79, 74, 80, 88, 89, 90, 91, 40, 42, 11, e, dopo due anni, 58.

La prima lirica amorosa ove appare un' ombra di sospetto è la 109. Catullo dovette notare in Lesbia un po' di freddezza; un po' di fastidio, forse. Ella, egli è vero, seguitava a promettergli amore eterno, ma l'anima delicatissima del poeta comprese che un po' di sforzo era in quella promessa. E questo nuovo momento è rappresentato da quella lirica 109, la quale a me pare fatta di quel tempo (su lo scorcio del 693/61), e prima di qualunque dissidio, perchè, se vi regna un'aria triste d'incredulità, nulla v' ha, proprio nulla che accenni a perfidia provata, mentre in tutte le liriche di Catullo fatte dopo una rottura, v' ha sempre delle note che la perfidia dell' amata ricordano. Uno de' pregi singolarissimi del nostro è questo appunto di porre a nudo l' animo proprio, schizzando nettamente la nuova fase della passione. Quella poesiola irritò forse Clodia: ella si vide scoperta e deliberò di romperla senz'altro. La cagione di questa rottura è per me riposta nell' indole bizzarra e mutabile di quella donna: ell' era sazia del poeta, ecco tutto. E il poeta scrive il carme 8, dove con l' aria un po' crucciata e un po'scherzevole di chi, provando le pene della lontananza, capisce che finirà con rappaciarsi, egli promette a sè stesso di durar saldo e ostinato, finchè Lesbia, ella medesima, non torni. Qualcuno si pose in mezzo a riconciliarli; e la cagione del dissidio era stata così frivola che Clodia non potè negarsi. Catullo stesso, co' suoi scherzi, la carezzava nelle fibre più riposte del cuore. Lesbia dice male di lui, presente il marito: dunque l' ama ancora: chi non ama, dimentica. Una nuova protesta d' affetto da parte di Catullo è prima fatta che pensata,

verum dispeream, nisi amo!

e Lesbia gli sorride di nuovo e gli apre le braccia.

Dopo ciò si capisce il valore dei tre carmi seguenti. Il poeta è felice e lo ricanta in tutti i toni alla sua bella, affermando per giunta che l'indifferenza del carme 8 era stata arte d'amante che cerca di pigliare a questo laccio il cuore dell'amata.

Ma, poco dopo la pace, i sospetti rinascono, e più forti che mai. Da prima Clodia si mostrava solo ristucca di quell'amore; ora si susurra che ella abbia già stretto legame con Rufo. Del resto è a pena una voce, nè dà il diritto a Catullo d'accusar nessuno; ma gli dà l'occasione di scrivere que'quattro be'versi del carme 70, nei quali l'esperienza dell'uomo agghiaccia la fede del poeta e dell'amante.

Erano a questo le cose, quando, richiamato forse dal padre, Catullo dovette lasciar Lesbia e Roma per tornare in Verona. Quivi egli apprende la morte di un fratello amatissimo (a. 694/60).

Quivi gli giunge un'epistola con la quale Manlio gli annunzia il divorzio [1] della sua Giulia ch'egli adora tuttavia, e lo prega di mandargli libri e versi, e gli narra come Clodia, sapendo lontano il poeta, si lasci scaldare il letto dagli eleganti di Roma. Catullo scrive allora quel carme 68 che ha dato tanto da fare ai critici, i quali l'hanno stirato, commentato, rotto, sminuzzato e rifatto per tutti i versi. In quel carme Catullo annunzia a Manlio la propria sciagura, e gli dice che se non può tornare a Roma, egli è che il dovere di

---

(1) Lo SCHWABE dice: « Jam si carmen LXVIII a. 6 6/58 scriptum esse nos supra recte statuimus, eodem anno Viniam e vita decessisse probabile est. » Noi giudichiamo probabile invece un divorzio, e questo nostro giudizio, avvalorato da parecchi argomenti, troncherebbe la questione su l'unità dell'epistola, della quale s'è tanto e poi tanto discusso.

confortare i suoi cari gliel vieta, e però non d'onta è degno, ma di compassione [1]. Il dolore l'opprime a tal segno che dopo il racconto dei suoi amori e delle sue sventure, egli dice di perdonare a Lesbia infedele, e di contentarsi di ciò ch'ella vuol dargli. Il carme si chiude con un augurio delicato a Manlio e a Giulia, dove si sente quasi la speranza di vederli riuniti.

Durante i mesi che dimorò a Verona, Catullo lacerò un'Ameana (carm. 41 e 43) ch'era druda a Mamurra da Formio, prefetto e creato di Cesare e cavaliere romano. Costei gli s'era offerta per diecimila sesterzi; e Catullo, innamorato com'era di Lesbia, l'aveva rifiutata. Se non fosse il resto delle liriche, un verso del carm. 43, dove Ameana vien messa in paragone con Lesbia, farebbe quasi dubitare che Lesbia fosse davvero, come stimava il Michelet [2], una donna d'Oriente condotta di Siria in Roma a succhiar l'oro e 'l sangue de' magnanimi nipoti di Remo.

A Verona Catullo compì pure probabilmente la versione della *Chioma di Berenice* di Callimaco, e di certo l'*Epistola* a Ortalo (carm. 65).

Tornato in Roma, sempre con l'animo straziato dalla memoria del lutto recente, Catullo ebbe ad accorgersi che i tradimenti di Lesbia erano parecchi e troppo palesi perchè potess'egli sottrarsi al ridicolo. Pregò, scongiurò: tutto invano. Allora scrisse il carme 60, dove in cinque versi è tanto profondo dolore come in nessun'altra mai delle liriche catulliane. Come? proprio quand'egli sente maggior bisogno di conforto; quando il suo cuore

---

(1) Cfr. c. 68, v. 30: « Id, Manli, non est turpe, magis miserum est. »

(2) MICHELET, *La Bible de l'Humanité.*

sanguina ancora della ferita che la morte del fratello [1] v'ha lasciato; quando egli, non potendone più dal dolore, si trascina pregando; Lesbia allora lo sprezza?

O nimis fero corde!

Nè ciò solamente. Catullo era già noto a tutta Roma, e il tradimento di Lesbia diventava una berlina per lui. A' bagni, ne' fòri, negli angiporti, nelle sale delle matrone e nei gabinetti delle *famosae* si ripetevano i versi di Catullo e si rideva alle spalle di lui. Catullo non badava più a questo: egli sentiva di amare ancora quella donna, benchè sapesse d' odiarla. Sentiva d' amarla ancora, ma non le voleva più bene, e la chiamava vile e leggiera. Sentiva di non potere più stimarla nè pure s'ella diventasse castissima; sentiva di non potere smettere la passione, nè pure s' ella si vendesse negli angiporti. Questa dolorosa tensione di pathos non può durare a lungo, nè dura. Catullo intende la necessità di fuggir Clodia per sempre, e chiede agli Dei perch' egli possa

tetrum hunc deponere morbum.

Da questo punto lo stato del suo animo è meno crudele e la sua posizione più netta. Egli cercherà di scordar Clodia dall'un canto, e dall'altro avventerà i giambi più terribili contro i suoi fortunati rivali. Alfeno, Celio Rufo, Gellio, Ravido son fatti segno agli scherni più sanguinosi e alle saette meglio avvelenate del giovine poeta: Alfeno, falso ed ingrato; Rufo, il drudo svergognato di Rufa, il caprone che ha seco *valle sub alarum crudelem nasorum pestem;* Gellio, il morbidetto *fellator* che vive d' incesto con la madre e con la sorella; Ravido,

---

[1] Cfr. c. LX, v. 4.... « in novissimo casu. »

l'inetto Ravido, il più insulso tra tutti i figuri del canzoniere catulliano.

Il periodo di scoraggiamento passato, Catullo chiese le sue lettere a Clodia. La quale, forse per un capriccio di donna, rifiutò. Il poeta le saettò contro, sembra, una ventina di giambi pieni di foga fulminea, i quali volando snelli, fitti e sonanti, sfavillano come un gruppo di fiamme; celeri e vittoriosi come indomiti destrieri galoppano; e artigliano e scuoiano come aquilotti per lunga rabbia furiosi. Dico sembra, perchè non ostante il parere dei critici più stimati, parmi ancora mal dimostrato che questa satira flagelli Clodia, la vedova elegante di Cecilio Metello.

Nella primavera del 697/57, e così pure il WESTPHAL, Catullo partì da Roma verso la Bitinia con Memmio questore. Prima di partire volle dare l'ultimo addio a Lesbia e all'amor suo in un carme tranquillo, benchè pieno di soave tristezza:

Cum suis vivat valeatque moechis
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens,

nec meum respectet, ut ante, amorem
qui illius culpa cecidit, veluti prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est (1).

---

(1) C. 11.
In questo carme c'è un verso

Caesaris visens monumenta magni

pe 'l quale si potrebbe dubitare che il carme fosse stato scritto dopo la riconciliazione di Catullo con Cesare, e però dopo il 700/54; ma non pare a me che questa obbiezione sia tale da potersi contrapporre ai vari argomenti pe'quali

Diciamo ancora qualche cosa di Clodia, e poi correremo un'altra volta dietro il poeta. Clodia, in quell'anno stesso 697/57, accusò in giudizio Celio Rufo che aveva tentato, pare, d'avvelenarla. Rufo era difeso da Cicerone; e quel giudizio, in luogo di vendicar Clodia, la svergognò. Chiunque abbia una coltura più che mediocre di letteratura romana, conosce di sicuro la famosa orazione di Tullio *pro Coelio*, degnissima di nota non solo per la questione di Clodia, ma e per la viva e vera ed efficace pittura della corruzione e del lusso in quel primo periodo di rifioritura ellenica. Nell'orazione di Tullio, la figura di Clodia grandeggia sfavillante di luce sinistra. Finito il processo, Clodia si trovò a tale d'abbiezione in faccia a tutta Roma, che stimò bene di smascherarsi affatto e di abbandonarsi alla corrente del vizio. Dopo la gioventù dorata vennero gli amanti delle piazze, i servi, la plebe.

Dell'avventata fantasia del WESTPHAL sur una tresca fra Cicerone e Clodia ci sembra inutile occuparci di proposito (1).

---

quel carme ci pare scritto prima. Prima di tutto non pare dimostrato che nell'anno 57 a. C. Catullo avesse ancora tanta antipatia contro Cesare; secondo, Cesare allora era Roma, e co' recenti trionfi doveva e poteva imporre l'ammirazione e il rispetto anche ai suoi più fieri nemici.

(1) Una gran parte del cap. I nel *Catullo* del WESTPHAL si riferisce a codesto amore, il quale sarebbe avvenuto nell'anno 62. Dice il Westphal: « Nella serie di coloro che furono amati da Clodia — e questa serie diverrà a poco a poco più lunga — è dunque Catullo l'immediato successore di Cicerone. » Veramente che Cicerone avesse amato Clodia, si ricaverebbe anche da un luogo di Plutarco (*Vita di Cic.* 28, 29, 30); ma dopo i ragionamenti serrati di G. F. RETTIG,

Catullo, adunque, corse in Bitinia. Gli era compagno di viaggio Elvio Cinna, poeta. In Bitinia Valerio scrisse il carme 46, nel quale canta i miti tepori della primavera; un altro in Troade ne scrisse sulla tomba del fratello diletto; e un terzo fors'anche durante il viaggio. Passato un anno, egli tornò da prima in Sirmione, ove dedicò a Castore il proprio fasèlo, e dopo in Roma. Quivi si lanciò in un vortice d'amori, d'orgie e di dissolutezze.

Egli s'era fatta una bella rinomanza di poeta, o più tosto era chiamato da tutti il primo poeta di Roma.

I suoi versi mettevano in giro le storielle più piccanti di quella vita corrotta; e però egli divenne il poeta più ricercato e più letto, sovra tutto dalle donne. Addio ingenuità de' vent'anni, addio idealismo, addio idillio! Quell'odicine fresche, brevi, mordaci come squilli di risa, piene di venustà greca e di lepòre romano, eran come lo specchio di quel baccanale elegante. C'era tutta la vita di quel popolo osservata, commentata, rifatta dal più leggiadro de' narratori. Non è a dire s'egli avesse tutti i gusti di quell'età: conosceva il greco, amava le donne, era indifferente con Giove. Ma qualcuno l'accusava di frasi e di versi lascivi. Catullo rispose a' censori, e seguitò come prima.

La più parte delle liriche fatte dopo il ritorno dalla Bitinia sono la storia degli amori di Catullo e uno specchio fedele della corruzione che cominciava a logorare quel mondo fiacco, annoiato, dinoccolato, il quale non reggeva più dinanti alla necessità storica della sua distruzione, e pencolava su l'abisso ov'era spinto dal nuovo

---

Catulliana I e di H. Heskamp, *de C. vita*, Münster 1869, non è più possibile parlare d'una tresca vera e propria tra l'oratore e la moglie di Metello.

concetto delle cose, che, baldo, vergine e fiorente, levava la bandiera e bandiva la rivoluzione. Il mosaismo giudaico e lo scetticismo ellenico, Hillel ed Epicuro, cedevano alla religione più vasta ed umana del perdono e dell'uguaglianza predicata dal Nazareno; del perdono e dell'uguaglianza nati dal concetto della libertà delle anime che, come nota sottilmente il Rénan [1], è ciò che Gesù ha fondato e che rimarrà sempre di lui, salve le imperfezioni innate a qualunque fatto umano.

Nel canzoniere di Catullo noi vediamo disegnarsi i profili grotteschi delle persone che s'agitavano in quel mondo. V'ha la cortigiana volgare; v'ha il ladrucciattolo delle allegre brigate; v'ha il *pædicator* lascivo; v'ha il giovinetto patrizio che si lascia carezzare ed amare; v'ha il pretore avaro e disonesto presso il quale

rebus abest nomen nominibusque pudor;

v'ha l'intrigante politico; v'ha la famiglia ove l'incesto e l'adulterio son fatti quotidiani. Catullo guarda, ride, schiamazza, lancia da ogni parte i suoi epigrammi, corre le taverne, vive tra le orgie, le donne e gli amori lesbiesi. Come la coltura, così il lusso della Grecia era passato in Roma, e basta vedere i *Numismata insularum Graeciae* Tab. XVI del Goltz e il *Thesaurus Numismatum*, II, del Patino, per capire fino a che segno di licenziose brutture fosse giunta la Grecia, anche prima che nei Dialoghi di Luciano fosse tessuta l'apologia della più sfrenata libidine.

Un giorno Catullo rivide Clodia la quale offriva sè stessa nell'ombra degli angiporti. Un senso d'ira e di tristezza lo prese al pensiero d'avere amato quella donna

---

(1) Rénan, *Vie de Jésus*.

e un amaro epigramma gli ruppe dal cuore (carm. 58). Questo fu l'ultimo pensiero ch'egli ebbe di lei.

Di questo tempo è probabilmente l'amore di Catullo per Aufilena (carm. 82, 100, 110, 111), sorella ad Aufileno, la quale gli era contesa da un Quinzio, suo amico, mentre un Celio stuzzicava, invece, Aufileno. Lo stile de' carmi intorno Aufilena, ch'è quello della maturità poetica di Catullo, contrasta del tutto all'idea dello Schwabe, che Catullo scrivesse que' carmi nella prima adolescenza, e quando non aveva ancora lasciata Verona. Nè sappiamo perchè il Westphal, pur ammettendo che l'amore per Aufilena fosse nato dopo il ritorno di Catullo dall'Asia, ne svolga le fasi a Verona; la qual cosa lo costringe ad affermare che 'l Celio di codesti carmi non è 'l Celio Rufo dell'amore con Lesbia. Che 'l luogo dell'amore per Aufilena non fosse Roma, non è provato; se pur non si voglia gabellare per argomento il secondo verso del distico (carm. 100):

Coelius Aufilenum et Quintius Aufilenam
flos Veronensum depereunt iuvenum,

che non proverebbe nulla, poi che due fiori della gioventù veronese potevano anche trovarsi in Roma. Che 'l Celio d'Aufilena sia quello di Lesbia non è provato nè pure; ma non sembra improbabile se si pensi che, dopo il ritorno dall'Asia, Catullo, rappaciato con Celio Rufo, gli dirigeva que' versi

Coeli, Lesbia nostra, Lesbia illa

dove si parla di Lesbia per l'ultima volta. Tra i carmi per Aufilena, il carm. 100, tutto informato da un senso di tristezza amorosa, è probabilmente il primo: non un detto sdegnoso contro di lei, non un grido, non una rampogna; c'è solo il dolore di vederla innamorata d'un altro.

A Verannio e a Fabullo, amicissimi, tornati di Spagna ov' erano con Pisone (carm. 5, 7, 47), dedica parecchi carmi; dedica a Priapo un orto e una villa che poi mette in pegno per dodici mila e dugento sesterzi (carm. 18, 19, 20, 24), in fine prende a flagellar Cesare e i partigiani di lui (carm. 29, 57, 93, 94, 114, 115).

Gli assalti di Catullo *in Caesarum* e Svetonio [1] e Tacito [2] ricordarono. Svetonio poi ci fa sapere di legami d' ospitalità e d' amicizia tra Cesare e il padre di Catullo, e d' una riconciliazione (avvenuta forse in Verona nell'anno 700/54) per una cena offerta dall' imperatore al poeta. Fatto è che noi troviamo dovunque ne' carmi le tracce di questa inimicizia. Cesare è fatto segno ad ingiurie feroci; irriso, disprezzato, calpestato è Mamurra da Formio, il fido prefetto di Cesare. L' odio contro Cesare, dopo la pacificazione, fu smesso; l' odio contro Mamurra, no: e 'l poeta prese ad assalirlo novamente dandogli il nome di Méntula.

Queste satirucce politiche ci rivelano un lato nuovo dell'indole di Catullo, l' indipendenza virile di lui. Certo, assalir Cesare di que' giorni, non doveva parere impresa da bambini; e Catullo assale in maniera da far paura. Del rimanente, anche in questo si rivela il poeta ardente senza scuse e senza riguardi, pieno dell'odio come già dell'amore. Abbenchè in fondo epicureo, tuttavia egli non sapeva spingere la propria rassegnazione all' oblio vergognoso della patria; e, come Orazio, non avrebbe spinto la flessibilità della propria natura fino a scappare dal campo. La critica soverchiamente benevola può declamar quanto vuole: per me son convinto che se l' Impero fu l' evoluzione necessaria e progressiva del mondo antico nel

(1) Svet., *Caes.* 73.

(2) Tac., *Ann.* iv, 34.

nuovo, Orazio, come tutti i poeti latini, meno forse Lucrezio, non ebbe coscienza di questo fatto e molto meno della legge storica ond'esso derivò; per la qual cosa s'egli divenne il cortigiano d'Augusto, e'non fu punto mosso da un concetto scientifico delle cose o dal vedere, in quell'uomo, l'uomo fatale; ma fu mosso più tosto da un concetto paurosamente esagerato de' nuovi padroni. Catullo libero, schietto, impetuoso come i suoi versi e come l'anima sua, è men lontano che il Venosino dalla natura superba, indomita e insieme appassionata del più gagliardo tra'poeti di quel tempo, Lucrezio.

Verso le calende di luglio del 700/54 [1] Catullo, sentendosi molto infermo, raccolse i suoi carmi migliori e li dedicò a Cornelio Nipote. Nè meraviglieremo trovando nello Schwabe e nel Mueller de' frammenti che mancano alla raccolta. Catullo pubblicò da prima le sue liriche ad una ad una per l'occasione ond'erano nate; raccogliendole, tolse le meno belle, e ordinò e ripulì le altre. I frammenti sono citazioni d'autori dell'età di Catullo o anche posteriori, i quali per memoria o per tradizione recavano brani di liriche già pubblicate, ma non incluse nella raccolta. L'ordine delle poesie, meno una trasposizione [2] notata dallo Scaligero e raccomodata dal Lachmann, dal Bergk e dal Westphal, pare che ci sia stato conservato tale quale fu disposto da Catullo. Da prima le liriche propriamente dette, poi le poesie eroiche, in fine le epigrammatiche. Le più lunghe in mezzo, le più brevi in principio ed in fine. Del rimanente si vede súbito che Catullo medesimo fu lontano dal dare a' suoi carmi l'or-

---

[1] F. Bücheler (*Greifswalder Ind. lect. für 1868*) crede due mesi prima.

[2] Qualche amanuense avrebbe nel msc. princeps copiato il fol. *C* innanzi al fol. *B*.

dine cronologico: donde la babele de' commentatori, il dispetto de' critici e i vaneggiamenti de' biografi.

Catullo morì verso la fine di quell'anno medesimo (700/54) o al principio dell'anno seguente, *hoedera juvenilia cinctus tempora*, come lo saluta Ovidio, il poeta della gioventù e degli amori. Amando e poetando Catullo visse, adunque, trentatrè anni [1].

---

[1] Secondo San Girolamo (*l. c.*) la morte di Catullo cadrebbe nell'anno 697/57: *Catullus trigesimo ætatis anno Romæ moritur*. Ma che questa testimonianza sia falsa si ricava da parecchi luoghi di Catullo medesimo. Nel carm. 113 è detto: *Consule Pompeio primum duo, Cinna, solebant Mucillam: facto consule nunc iterum*... Ora Pompeo non fu console la seconda volta che nel 699/55.

E così nel carm. 29, v. 30; e nel carm. 55, v. 6: *in Magni simul ambulatione*. Ma non parmi che dalla strofe 3 del carm. 11 possa ragionevolmente argomentarsi che codesto carme fosse stato scritto nel 699/55 come vorrebbe L. Schwabe, *l. c.* In quella strofe

Sive trans altas gradietur Alpes,
Caesaris visens monimenta magni,
Gallicum Rhenum horribile aequor ulti-
mosque Britannos,

è detto che Catullo potrà vedere gli ultimi Britanni, ma non è detto che Cesare gli avesse domati, poi che il *monimenta magni* si riferisce solo a quelli del *gallicum Rhenum*. Inoltre, nel carm. 52 si parla d'un futuro consolato di Vatinio. Costui fu console nel 707/47; ma si rileva da Cicerone *in Vat. interrog.* 2, 6; 5, 11, che Vatinio sperava il consolato; e fin dal 698/56 s'era accordato co'Triumviri (cfr. Cic. *ad Att.* IV, 8, 6, 2). Nè v'ha nel libro di Catullo alcuna traccia di fatti accaduti dopo il 700/54, in cui accadde la storia faceta che 'l poeta racconta nel carm. 53. Quanto alle ragioni di C. Lachmann che lo fa morire nel 708/46, cfr. le ragioni in contrario di L. Schwabe, *l. c.*

Catullo ebbe nome di valoroso ed elegante poeta e durante la vita e dopo la morte. Varrone lo cita; Cornelio Nipote, nella *Vita d'Attico,* lo pone accanto a Lucrezio; Orazio parla di un poeta innamorato di Catullo nella sat. X del Libro I; Tibullo (Lib. III, 7) lo chiama *doctus;* Properzio (Lib. II, 25; III, 32) lo canta con ammirazione sincera.

LA LESBIA DI CATULLO

J. v. G. Froelich, *Ueb. die Anordnung d. Ged. d. C. Abhändl. d. Münch. Akad.* — J. Vossius, *C. V. C. et in eum Is. Vossii Observ. Londinii*, 1684. — K. W. Ramler, *Katullus*, Leipzig, 1793. — T. Bergk, *Rhein. Mus.*, xv. — T. Jungclaussen, *Zur Chron. d. Cat. Itzehoe*, 1857. — R. Klotzii, *Emendationes Cat.*, Lipsiae, 1859. — J. Pohlii, *Specim. lect. Catull. Euskirchenae*, 1862. — L. Schwabe, *G. V. Cat. Liber*, Gissae, 1862 et 1866. — R. Westphal, *Catull's Gedichte*, Breslau, 1870.

Per quanto il Westphal e 'l Bergk, tra gli altri, abbiano cercato d'intendere con che criterio Catullo ordinasse i suoi carmi, nulla pare accertato fuorchè questo: che nel libro de' carmi l'ordine cronologico non è punto conservato, nè pure se si divida il libro in tre parti, lirica (1-61), epica (62-64), elegiaca (65-116); e si supponga, come taluno vorrebbe, che l'ordine cronologico ricominci daccapo in ciascuna parte. Basta un solo raffronto, tra molti, perchè anche quest'ipotesi venga scartata. Il carm. 10, dove la ganza di Varo chiede al poeta

quid esset
iam Bithynia, quomodo se haberet
ecquonam mihi profuisset aere,

è scritto evidentemente dopo il ritorno dalla Bitinia. E bene: il carme 46, e siamo sempre nella prima parte, è scritto evidentemente prima che Catullo abbandonasse la Bitinia:

Linquantur phrygii, Catulle, campi,
Nicaeaeque ager uber aestuosae:
ad claras Asiae volemus urbes.

Ora, salvo a dimostrare, la qual cosa è troppo difficile, che Catullo sia stato due volte in Frigia, l'ordine cronologico, anche ne' carmi di ciascuna delle tre parti, è bell'e sotterrato.

Ma quel che a noi più importa di trovare è l'ordine cronologico ne'carmi d'amore; da che non può ricostruire la figura di Catullo, chi non sappia se ciascuno de' suoi carmi sia un momento più profondo della passione, o solo un momento diverso di essa; e se 'l poeta la pigli su 'l serio o no; e se le sue frasi appassionate siano scatti di capriccio o affetto vero e possente.

E, prima di tutto, che cosa c'è di storicamente accertato intorno la Lesbia di Catullo?

Nel canzoniere catulliano si trova spesso il nome di Lesbia; la quale fu, a quanto pare, la donna che destò l'amore più profondo nel poeta. Intorno a Lesbia le discussioni sono state vive e lunghe; ma a una conclusione non s'è venuti; e forse non si può venire. Lesbia è, o non è, la Clodia, figliuola di Appio Claudio Pulcro, e moglie di Quinto Metello Celere? Questa è la questione dalla quale derivano tutte le altre.

Da' carmi di Catullo si ricava che Lesbia era una donna di molta coltura (68), maritata (68, 83), capricciosa (72, 70 eccetera) fino a tradire Catullo per cento altri, fra' quali Celio Rufo e Gellio, leggiadra e piena di spirito (86), e amante de' piaceri fino a darsi per gli angiporti (58). E poi non c'è altro.

Veniamo alle testimonianze degli antichi scrittori. Properzio dice [1]:

Haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli
Lesbia queis ipsa notior est Helena.

Ovidio è 'l primo a farci sapere come Lesbia non fosse il nome vero dell'amica di Catullo [2]:

Sic sua lascivo cantata est saepe Catullo
foemina cui falsum Lesbia nomen erat.

Marziale parla più volte di Lesbia; ma senza darne alcuna notizia precisa [3]:

Nolo quot arguto dedit exorata Catullo
Lesbia: pauca cupit, qui numerare potest;

e poi [4]:

Non quales teneri ploravit amica Catulli
Lesbia nequitiis passeris orba sui;

e poi [5]:

Fama est arguti Nemesis formosa Tibulli,
Lesbia dictavit, docte Catulle, tibi;

e infine [6]:

Lesbia cum tenero te posset amare Catullo.

Anche Giovenale cita i *nitidos ocellos* di Lesbia [7]; ma solo da Apuleio [8] sappiamo finalmente il vero nome

---

(1) *Carm.* III, 32.
(2) *Trist.* II, 427.
(3) *Epigramm.* VI, 34.
(4) *Epigramm.* VII, 14.
(5) *Epigramm.* VIII, 73.
(6) *Epigramm.* XII, 44.
(7) *Satyr.* VI.
(8) *Apol.* 10.

di Lesbia: *Hic etiam illud reprehendi animadvertisti, quod cum aliis nominibus pueri vocentur, eos Charinum et Critiam appellitarim. Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit.* » Sidonio Apollinare [1] ricorda pure Lesbia; ma nessuna notizia aggiunge alle precedenti. Riepilogando, dalle testimonianze degli antichi risulta che Lesbia è un nome falso, e che 'l nome vero di Lesbia fu Clodia.

Queste notizie sono quasi indiscutibilmente vere: tutte le altre sono ipotesi più o meno arrischiate. E la meno arrischiata di tutte è che la Clodia di Catullo fosse la Clodia di Rufo e di Sempronio Atratino, vituperata da Cicerone [2] e da Celio [3] col nome di *quadrantaria.* Anche la Clodia dell'orazione tulliana ama Rufo, e ha molta coltura, e ha perduto il marito, ed è capricciosa e bella e piena di spirito e avida di lascivie, come la Clodia di Catullo.

In oltre, quando fosse vera la supposizione di Ludovico Schwabe [4], che il Lesbio del canzoniere catulliano (79) sia quel Publio Clodio, fratello di Clodia, il quale, secondo Cicerone, *propter nescio quam credo timiditatem et nocturnos quosdam inanes metus tecum semper pusio cum maiore sorore cubitavit,* allora la questione sarebbe risoluta. Ma, d'altra parte, come può darsi che Catullo, il quale si compiace tanto di saettare gl'incesti vergognosi de' suoi nemici, non si lasci sfuggire un motto velenoso per l'incesto di Clodio? Tanto più che seguitava, pare; e Tullio lo dice apertamente nella celiana: *....cum istius mulieris viro, fratre volui dicere* (13 e

---

(1) *Ep.* II, 10 *ad Hesp.*
(2) *Pro Coel.*
(3) *Pro Quint.*
(4) *V. C. Liber* V.

altrove), nella sestiana (17 e altrove), e nell'epistole ad Attico (II, 1) e al fratello Quinto (II, 3). Nè pure nel carme 79, dove pare che si tratti di Clodio, si parla manifestamente d'incesto: e l'ipotesi è tutt'altro che fuor di contesa.

A ogni modo, e benchè il HERTZBERG creda Lesbia null'altro che una *libertina*, e 'l VORLANDER non sappia a che partito appigliarsi, noi crediamo assai probabile l'ipotesi del MURETO, accettata, tra gli altri, da Maurizio HAUPT, dal HELBIG, dal JUNGCLAUSSEN, dallo SCHWABE, dal BAEHRENS e dal WESTPHAL, che la Lesbia di Catullo sia la Clodia della celiana. Il TEUFFEL, che tradusse Catullo (*Stuttgart*, 1862) nota, per altro, come « non e in alcun modo sicuro, che lei fosse la rinomata Clodia, sorella maggiore di Publio Clodio. » Sicuro, no; probabile, ecco. E la questione è a questo punto; e anche dopo le dichiarazioni argute del RIESE [1] su le fonti, sarà sempre a questo punto, se non si scopriranno nuove fonti e più minuziose.

Più sicuramente credibile pare la supposizione de' più, che Catullo desse a Clodia il nome di Lesbia, quasi che in lei fosse rinata Saffo, la *vates lesbia* d'Ovidio.

E, in fine, guardiamo anche noi ciò che si può ragionevolmente dedurre da' carmi.

Il carme 2 è il primo di certo, cronologicamente, tra i carmi che riguardano Lesbia. Ella è ancora pel poeta un desiderio (*v.* 5); egli l'ama e sa d'essere amato, è invidia lei che può chetare il proprio ardore sollazzandosi col passero, mentr' egli non sa come alleviare i tormenti della passione (*v.* 8 e 10). Il carme 3 su la morte del passero, a giudicarne dalla mancanza di qualunque frase voluttuosa e dall'aria di sereno idealismo che spira

---

(1) *In Fleckeisens Jahr.* 105.

in esso, dev' essere il secondo, in ordine di tempo. Questi son forse i due soli carmi fatti prima che Lesbia si fosse data al poeta. Ma il passero diede origine a due questioni: il passero è proprio un passero, o un' indecente allegoria? la *puella* del passero è proprio Lesbia o un' altra?

Valerio Marziale scrisse [1]:

Da nunc basia, sed catulliana,
quae si tot fuerint quot esse dixit,
donabo tibi passerem Catulli;

e fu il primo a intendere il passero a codesto modo. Ma l' idea di dare un significato impudico alle due fine cesellature del poeta di Lesbia, parve arguta anche a messer Angelo Poliziano; e volle che Catullo avesse scritto i due carmi dando al passero il significato che piaceva a Marziale. Il Sannazzaro ne rise e vi scrisse su un epigramma; nondimeno l' idea del Poliziano trovò seguaci. Il Mureto, per esempio, meraviglia che Benedetto Lampridio fosse di quel parere, e Jacopo Sacchi, traduttore di Persio, s' esalta nel nome del Collet per sostenere anch' egli 'l parere di Marziale e del Poliziano.

Giova notare, intanto, che que' versi di Marziale non hanno valore storico di sorta. Marziale, vissuto un secolo dopo Catullo, ha troppe inesattezze, perchè gli si abbia a credere su la parola; e gli difetta troppo il gusto, perchè si possa accettare a occhi chiusi la sua interpretazione. I commentatori hanno tutti discusso, chi più chi meno, su la questione del passero; ma poi che altra prova non v' ha, se non il modo di dichiarare le due poesiole, noi vedremo a punto se nulla è in esse,

---

(1) *Epigramm.* II, 7.

che possa giustificare il pensiero del fine autore delle stanze. Del resto, ognun sa l'importanza che ha, storicamente ed esteticamente, il passero di Catullo; e l'importanza parrà maggiore, quando si pensi che, secondo la sentenza del LEUTSCH e del BRUNER, avvalorata da un frammento d'Apuleio [1], il libro di Catullo fu tutto, in altri tempi, denominato dal passero.

Ancora: noi, s'intende bene, non teniamo conto, nel *Passer deliciae*, degli ultimi tre versi, i quali, secondo le investigazioni di Carlo PLEITNER e Rainoldo KLOTZ, male impugnate da Giuseppe POHL, formerebbero, con gli ultimi versi del carme *Nei te plus oculis*, un carme nuovo da servire di preludio al volume, e scritto, secondo lo SCHWABE, nel 700/54. Il nuovo carme, sarebbe in somma, il seguente:

Si qui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque vestras
non horrebitis admovere nobis,
tam gratum est mihi quam ferunt puellae
pernici aureolum fuisse malum
quod zonam soluit diu ligatam.

Il carme al passero in vita fu fatto, pare, nel 693/61, quando Catullo avea a pena cominciato a far la corte a Lesbia. Ora gli è un fatto assai notevole questo: che Catullo non fu mai molle e poco pudico se non forse dopo la rottura con Lesbia. Tra' versi ch' ei le rivolse prima, ce ne son di sicuro di quelli pieni di un epicureismo svelto ed elegante; ma non uno che manifesti sfacciatamente un' idea troppo lasciva. Non bisogna confondere il Catullo ingenuo e tranquillo di quegli anni col Catullo scettico e sventato degli anni di poi,

---

(1) Ecco il frammento: *Poeta doctus in suo passere.*

quando imparò a disprezzare la donna che aveva adorata. Nelle liriche a Lesbia c'è sempre, tra la risata schietta ed allegra del poeta scapato, ma ingenuo, uno zampillo di passione vera e d'idealismo forse un po' lacrimoso. Sarebbe egli dunque possibile che tutto questo difettasse a punto nella prima di quelle liriche, quando era maggiore la bonarietà di Valerio e la stima per Lesbia?

E poi: lasciamo stare la fatica che ci vuole a trarre dal terzo e quarto verso

quoi primum digitum dare adpetenti
et acres solit incitare morsus

un costrutto che accenni ad equivoco; ma che vorrebbe egli dunque dire, e che irragionevolezza sarebbe quella frase di voglia insodisfatta

tecum ludere, sicut ipsa, possem

e quell'altra

et tristes animi levare curas?

Se 'l passero fosse quello immaginato da Marziale, o che ci sarebbe da invidiargli da parte del poeta? E se Lesbia si compiace di sollazzarsi col passero, il poeta non deve *ludere* anch'egli? E non sarebbe una stonatura il parlare di affanni tra 'l burlesco degli equivoci? E non è anche una prova quella mancanza d'un verso, d'una frase, d'un motto ove il doppio senso guizzi men cauto, e s'oda lo scroscio della risata birichina?

E questo che diciamo pel carme al passero in vita, vale pure pel carme in morte del passero. Le stesse irragionevolezze d'interpretazione, le stesse stonature di sentimento e la stessa insipidezza degli equivoci si ritroverebbero in Catullo ch'è pure il più arguto fra tutti

i poeti della letteratura romana. Nè giova recare quel verso

tam bellum mihi passerem abstulistis

per dire che il *mihi* scopre l'equivoco, da che 'l passero vero sarebbe stato rapito a Lesbia, non a Catullo. Sicuro; ma d'altra parte chi non sa che 'l pronome personale veniva spesso adoperato in latino, come viene ora adoperato da noi, in un significato più d'affetto che possessivo?

E qui la prima questione finisce. Rimane la seconda: il passero è di Lesbia o di un'altra?

Si è detto [1]: primo, che Lesbia non potrebbe chiamarsi propriamente *puella*, perchè maritata; secondo, che ne' carmi pel passero è una tendenza all'idealismo che non è negli altri carmi per Lesbia; terzo, che da un codice de' più autorevoli si ricava che 'l passero non è di Lesbia. Ecco tutto.

Quanto al primo argomento non è nè pur da discutersi. Basta avere una cultura men che mediocre della lingua latina per sapere i significati diversi della parola *puella*. Catullo stesso dà questo nome a donne di fama punto illibata (41, 43 eccetera); Orazio a donne nell'atto di partorire [2]; Properzio ad Antiopa, madre di Zeti ed Anfione [3]; Ovidio alle vedove [4], e Stazio perfino a una donna sposata due volte [5]. Dunque, anche Lesbia, sposata una volta sola e amante di Catullo, poteva dirsi *puella*.

Quanto al secondo argomento, le prove in contrario

---

(1) Cfr. R. Bonghi, *Horae Subsecivae*, Roma, 1883.

(2) *Od.* III, 22.

(3) *El.* III, 3.

(4) *Fast.* II.

(5) *Silv.* I, 2.

sono ancora più irrefragabili. Ne' carmi su 'l passero c'è tutto l'idealismo nativo e passionato di Catullo, e sia pure; ma tutto impregnato d'idealismo è ancora il carme 107; e lasciando da parte il carme 73, egli è pure idealismo in tutto il carme 86, e idealismo malato che accenna a disquilibrio interiore. Ed è finalmente idealismo, e idealismo, se si vuole, un po' troppo candido, in tutto il carme 72, dove, tra gli altri, sono pure questi due versi:

dilexi tum te, non tantum ut vulgus amicam,
sed pater ut gnatos diligit et generos.

Più in là non s'arriva. Avere amato come figlia la futura *quadrantaria,* e ricordarlo con quel tono ingenuo di tristezza rassegnata! L'idealismo che affaccia ora serio ora burlesco ne' due carmi su 'l passero, non ha proprio che fare, e perde troppo al confronto con l'idealismo pieno di lacrime di quegli altri carmi. I quali noi scegliemmo a posta, perchè c'è in tutti il nome di Lesbia; ed è fuor di dubbio che sono scritti per lei.

Resta il terzo argomento. Vi avrebbe a essere, dunque, un codice, e de' più autorevoli, dal quale si rileva che 'l passero non è di Lesbia. Ora, i codici più autorevoli delle liriche catulliane sono il Sangermanensis, primo fra tutti, a Parigi; e, dopo, il Colbertinus, a Parigi pure; il Laurentianus Santenianus, a Berlino; il Datanus a Berlino pure; e l'Hamburgensis. Bisogna anche notare che 'l Sangermanensis fu fatto di su 'l codice veronese del secolo X, che oggi è perduto. E bene: in tutti i codici qui citati son congiunti, quasi senza interstizio, i due carmi su 'l passero, o hanno in fronte il titolo *Fletus passeris Lesbiae.* Così ha pure l'edizione princeps del 1472. Il Liber parisinus, 7989, citato dallo Schwabe ha, in vece, *De passere Lesbie amasie defuncto*

querela. I correttori del Datano hanno aggiunto al carme 3 quest'altro titolo *Aliud epigramma.* Anche i codici, dunque, son dalla nostra.

In fine, una testimonianza ci vien pure data da Marziale ne' versi già citati:

> *non quales teneri ploravit amica Catulli*
> *Lesbia, nequitiis passeris orba sui,*

e poi [1]:

> *Si tibi talis erit qualem dilecta Catullo*
> *Lesbia plorabat, hic habitare potest.*

E lo Schwabe giustamente, benchè per via diversa dalla nostra, conchiude: *Quamquam Lesbiae nomen in carminibus* II *et* III *reticetur, tamen certum est puellam illam Lesbiam fuisse* [2].

Il carme 86 par nato nella luna di miele: quando precisamente non potremmo dire; e forse non importa saperlo. Il 5 e 'l 7, di sicuro, e 'l 50 assai probabilmente appartengono anche a questo periodo. Ogni frase è piena di passione calda, tenera e profonda: non una nube: non un'ombra di disinganno: non un sospiro. Baci, baci e poi baci, ecco tutto. La 5 e la 7 son le due liriche più squisitamente epicuree di tutto il volume. La 109 è la prima ove un dubbio si manifesti. E ha torto, crediamo, lo Schwabe di supporre che sia stata fatta dopo la discordia e la riconciliazione; perchè in quel dubbio è ancora la speranza che Lesbia rimanga sempre fedele; e questa speranza è morta a fatto nei carmi scritti più evidentemente dopo la scissura, e quando la gioia fugace della riconciliazione moriva

---

(1) *Epigramm.* XIV, 77.

(2) *G. V. Catulli Liber* V.

nella certezza di nuove perfidie. Così, per esempio, nel carme 70:

dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti
in vento et rapida scribere oportet aqua.

Il carme 8 vien subito dopo: la rottura è accaduta; ma dal tono malizioso del poeta si capisce che non è seria e che la riconciliazione è vicina. Io non so davvero come lo Schwabe abbia supposto che questo carme fosse stato scritto quando il poeta già sapeva che Lesbia s'era data a Gellio, a Rufo e agli altri. Ma come sarebbe stato possibile che Catullo celiasse sur un fatto che gli aveva strappato dal core tante strofe piene di rabbia lacrimosa e tanti dardi avvelenati e feroci? E non sarebb'egli parso assai buffo, scrivendo a una donna che aveva tanti drudi:

.... cui videberis bella?

e poi, peggio:

quem basiabis? cui labella mordebis?

Come sarebbe stato possibile, in una stessa condizione d'animo, svergognare con impeto selvaggio tutti gli eleganti di Roma, e insieme canzonar Lesbia imbroncita? Ma per un broncio d'innamorato si capisce la canzonatura; per una perfidia lunga e crudele, no, certo.

I carmi 83, 92, 104 e 107 ci conducono progressivamente alla riconciliazione. In ciascun d'essi si sente che 'l malinteso dilegua, e torna man mano più ardente il candido affetto di prima.

La riconciliazione accade tra 'l carme 107 e 'l 36, nel quale Catullo la festeggia bruciando gli annali di Volusio, che potrebb'essere, come stimarono il Haupt, il Bernhardy e 'l Jungclaussen, dopo un'ipotesi del

Mureto, quel Tanusio Gemino di cui parla Svetonio [1], e Plutarco [2], e del quale Seneca scrive [3]: *Tanusii scis quam ponderosi sint et quid vocentur, hoc est vita quorundam longa quod Tanusii sequitur annales.*

Dopo que' versi passa del tempo prima che Catullo riscriva. Ma presto egli ha qualche sentore dell' infedeltà di Lesbia, e nel carme 70 versa il suo sconforto profondo. Adesso non celia più: prima si trattava d'un dissidio leggiero; adesso, invece, si tratta d'un tradimento vero e proprio. Il carme 68 è scritto a Verona. Ma intorno a questo carme le questioni son molte e spinose. Proviamo a guardarle un po' da vicino.

Il Ramler fu il primo, credo, a supporre che 'l carme LXVIII avesse a esser diviso in due carmi indipendenti l' uno dall' altro. Il Froelich (1849), il Hertzberg (1855), lo Schwabe (1866), e'l Westphal (1867), seguirono il suo parere. S' intende bene che ne' codici non è traccia di divisione, la quale non appare nè meno nell'edizione princeps del 1472.

Codesta divisione a noi pare insostenibile a fatto. Prima di tutto, oltre il metro, anche il tono generale del lavoro è lo stesso. Un dolore rassegnato, una tristezza quieta, e però più commovente, un affanno pieno di lacrime e di dolcezza: ecco il carattere di tutto intiero il carme, che fu scritto, si vede, in uno stato psicologico assolutamente uguale. In oltre, il grado d' affetto col quale Catullo tratta il Manlio della prima parte (1-40) è lo stesso ch' ei dimostra verso il preteso Allio della seconda (40-160); ed è a notare che, con quel grado d'affetto, il poeta non tratta alcun altro dei

(1) *Vita Caes.* 9.
(2) *Caes.* 22.
(3) *Ep.* XV, I.

suoi amici. Ora è a bastanza singolare questa coincidenza di due carmi, che si trovano congiunti in tutti i codici migliori, il Sangermanensis compreso, e son diretti a due persone legate da un medesimo grado d'affetto allo scrittore. Tanto più se si pensi che 'l *mali* (Sangerm. Colbert. Hamb. Ed. princ.) e 'l *malli* (Laurenz. Corr. dat.) del verso 11 della prima parte, rassomigliano molto, per esempio, al *manlius* (Sangerm. Dat. pr. m. Laurenz. Colbert. Ed. princ.), al *malius* (Hamb.), e al *mallius* (Corr. dat.) del verso 66 nella seconda parte. In tutti gli altri luoghi de' manoscritti c'è sempre il *manlius* scorretto (*fallius, fallimus, ali, aliis*). In oltre: il principio della seconda parte ha una cert'aria exabrupto con la quale Catullo non suole mai cominciare le sue epistole. Già egli comincia sempre col rivolgersi alla persona a cui scrive; e quel secondo carme, invece, comincia con una specie d'invocazione alle Muse, la quale non è punto in correlazione al commiato proprio da epistola. E questo sarebbe già molto; ma v'hanno argomenti più sottili ancora. Nella prima parte, il poeta dice a Manlio:

id gratum est mihi, me quoniam tibi dicis amicum,
muneraque et Musarum hinc petis et Veneris,

e più sotto:

haec tibi non tribuo munera, cum nequeo.

E nella seconda parte, in fine dell'epistola, scrive:

hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus.

Ora, o m'inganno, o la correlazione non pur di concetti, ma eziandio di parole è irrefragabile.

Ma più chiara è in un altro luogo. Nella prima parte egli si ricorda d'essere stato ospite di Manlio:

neu me odisse putes hospitis officium,

e nella seconda se ne ricorda ugualmente:

isque domum nobis, isque dedit dominam.

In fine: d'Allio non si trova alcuna notizia negli scritti del tempo.

E adesso vediamo di raccogliere, interpretando, le fila del carme. Manlio

fortuna casuque oppressus acerbo

aveva scritto un' epistola, chiedendo a Catullo « i doni delle muse e di Venere. » Qual' è dunque il *casu* di che Manlio è tanto dolente?

Antonio Partenio e Palladio Fosco annotano: *Manlius hic Juliam uxorem, cuius superius celebratum est epithalamium, fato defunctam immaturo deflens tanti moeroris consolationem a Catullo per epistolam quaesivit.* Lo Scaligero, il Volpi e 'l Döring, in vece, intendono un dissidio con qualche ganza. Gli altri seguono l'una o l'altra di queste ipotesi.

Ma, poichè un' ipotesi s' ha a fare, è meglio farla più ragionevole che si può, parmi. E non è punto ragionevole che a Manlio fosse morta la sposa, anche perchè Catullo non gli avrebbe scritto:

sitis felices et tu simul et tua vita
et domus ipsi in qua lusimus et domina.

E non è punto ragionevole che Manlio rimpiangesse l' infedeltà d' una donnaccia con una lettera così piena di lacrime, nè Catullo avrebbe potuto chiamar *coelibe* il letto di Manlio, se questi fosse stato ancora con la

sua sposa. E codesto Manlio potrebb'essere quello stesso L. Manlio Torquato, del quale, nato nel 665/89 [1], questore nel 692/62 [2], di schiatta nobilissima, retore, politico, letterato [3] e filosofo epicureo per giunta [4], Catullo ebbe a cantar le nozze con Vinia o Junia Aurunculeia [5].

In somma, non ci pare d'osar troppo proponendo la ipotesi nuova e più che l'altre probabile d'un divorzio tra L. Manlio Torquato e Junia Aurunculeia [6]. Manlio avrebbe amato Junia, e per questo il suo dolore sarebbe stato profondo. E l'emistichio

desertum in lecto coelibe

avrebbe un significato più proprio; e non vi sarebbe contraddizione indelicata in Manlio se oppresso dal dolore non per la morte, ma per la partenza della sua sposa, chiede all'amico « i doni di Venere. » E i versi in fine

sitis felices et tu simul et tua vita [7]
et domus ipsi in qua lusimus et domina,

avrebbero il loro significato naturale, senza bisogno di sforzarli nè d'emendarli, e 'l significato sarebbe questo: *Siate felici insieme* (augurio gentile di vederli riuniti) *e tu, e la tua vita, e la casa in cui scherzammo, e la signora di essa.*

---

(1) Cfr. Schwabe, *Cat. Lib.* xiv.

(2) Cic. *pr. Sulla*, 8, 24.

(3) Cic. *in Brut.* 76, 265.

(4) Cic. *De fin. bon. et mal.* 1, 2.

(5) Schwabe, *Cat. Lib.* xiv.

(6) Su la frequenza de' divorzi senza ragione in quel tempo v. un' epistola di Celio a Cicerone (l. viii, 7) nella quale si parla del divorzio d'una Valeria, sorella di Triario.

(7) In luogo di *tua vita*, il ms. Hamburgensis ha *tui nati*.

Naturalmente, non è pur da pensare a quell'arzigogolo alessandrino, per il quale il preteso « Elogio d'Allio » sarebbe diviso in sette membri: Prologo, Archa (lirica), Katatropa, Omphalos (epica), Matakatatropa, Sphragis (lirica), Epilogo [1].

Il carme 60, dallo SCHWABE con poca acutezza riferito a un amico più tosto che all'amata, pare il primo tra quelli che 'l poeta scrisse intorno a Lesbia, dopo tornato in Roma. Egli supplica ancora, e ricorda, piangendo, la morte del fratello: Lesbia disprezza. Ne' due carmi seguenti, l' 87 e l' 85 c' è ancora la lotta fra l'odio e l'amore; e poi che Catullo è in via di strapparsi Lesbia dal cuore, l' 87, ove l' amore è ancora più teneramente profondo, dev'essere stato sentito e scritto prima. In quello, in fatti, non si parla ancor d'odio, ma di *nec bene velle;* l'altro, in vece, comincia subito con quell'*odi et amo,* bello e fiero nella sua semplicità. Il carme 76 rappresenta la dolorosa rinunzia del poeta al suo amore: egli vuol dimenticare, e questo chiede agli Dei con tutta la forza del suo povero spirito desolato. Ecco, l'amore di Lesbia è già divenuto per lui *pestem perniciemque;* prima egli credeva di non poter fuggir Lesbia: ora pensa ch' è necessario; prima gridava: ora preme la ferita. Indiscutibilmente, questo carme non può essere stato scritto prima.

Il carme 30 è contro Alfeno, uno de' rivali, probabilmente. Chi fosse questo Alfeno, nè i discorsi di Giusto LIPSIO, che stimò Catullo aver voluto ferire, sotto quel nome, Pompeo; nè le note del PARTENIO, del MURETO, e dello SCALIGERO, che vorrebbero tirare in ballo Alfeno Varo, il giureconsulto, riescono a dichiarare. Abbiamo posto questo carme prima degli altri contro gli emuli,

---

(1) Cfr. WESTPHAL, *Cat. Gedicht.*

perchè in esso non c'è ancora l'ironia che lacera le carni; ma più presto un rimprovero pieno di mestizia e di tenerezza, il quale deriva, pare a noi, dall'abbattimento in cui rimase il poeta súbito dopo il dissidio finale. De' carmi che seguono è assai difficile determinare l'ordine preciso. A ogni modo, questo a noi non serve: certo è che dovrebbero tutti esser fatti prima che Catullo partisse per la Bitinia. Se 'l carme 70 si riferisca a un Virrone, come parve al Guarino, o a un Vibullio Rufo, come parve ad altri, noi non sappiamo decidere. Quanto al carme 73, io stimo col Mureto e con Isacco Voss, ch'esso si riferisca ad Alfeno, più tosto che a Rufo, come vorrebbe lo Schwabe. Alfeno è 'l solo del quale Catullo abbia detto prima ch'era il suo fido amico (carm. 30, ...*unanimis false solidabus;* e carm. 73, ...*me unum atque unicum amicum habuit,* e più sotto, ...*tui dulcis amiculi*). Se Rufo fosse stato il più fido, Catullo non gli avrebbe serbati i giambi più feroci che pure risparmia ad Alfeno. Contro Celio Rufo ei saetta i carmi 77, 69 e 59. Della vita *libidinibus inquinatam,* come scrisse Valerio Massimo, di Celio Rufo, abbiamo notizie e nell'epistolario di Cicerone e in Quintiliano. S'intende bene che nel carme 59 è la baldracca bolognese che piglia il suo nome da Rufo, e non Rufo da lei, come vorrebbe il Döring.

Che nel carme 79 si tratti, come vorrebbero lo Stazio e lo Scaligero, dello stesso Gellio che nel carme 80 e seguenti, noi non crediamo: anche se 'l codice Laurenziano Santeniano non avesse dato il diritto a' recensori moderni di sostituir Lesbio a Gellio, questo Gellio era amato troppo perchè Catullo potesse dire di lui

....hic pulcher vendat cum gente Catullum
si tria natorum savia reppererit.

Che si tratti, come parrebbe al Sillig e all'Jungclaussen, di Celio Rufo, è poco probabile pure; Catullo, dove parla apertamente di Rufo, lo dipinge tutt'altro che bello; e d'altra parte, pare ch'egli avesse trovato bene i baci della sposa d'un Menenio (cfr. carm. 59). Non resterebbe dunque che Lesbio; e Lesbio, col Muretto e con altri, crediamo noi. Lesbio parve ad alcuni Publio Clodio, fratello minore di Clodia, bello e impudico, come si rileva da Plutarco e da Cicerone; ma questa supposizione non è troppo solidamente fondata.

I carmi 74, 80, 88, 89, 90 e 91, furono scritti, anche verso quel tempo, contro Gellio.

Dopo le sottili investigazioni dello Schwabe pare assai probabile che codesto Gellio fosse a punto quel Gellio Poblicola, citato da Valerio Massimo [1], e Cassio Dione (XLVII, 24), e figliuolo di L. Gellio, console, e d'una Pola, che fu presto ripudiata dal marito e sposata da Valerio Messalla. Il marito sposò un'altra, che sarebbe a punto la *tam bona mater* citata da Catullo.

Contro un certo Ravido, del quale non è notizia, fu scritto il carme 40.

Se 'l carme 42 fu proprio scritto contro Lesbia, dovette essere scritto in questa nuova fase dell'animo del poeta, nella quale, scacciata la tenerezza lacrimosa, egli non si pasce che d'odio, e scaglia i suoi giambi su tutti. Questa lirica, in fatti, è tutta piena d'odio e ira selvaggia; ma l'ironia dell'ultimo verso ferisce come uno schiaffo.

Nulla ci fa credere che Furio ed Aurelio, de' quali parla Catullo nel carme 11, fossero stati amanti di Lesbia. Che Catullo avesse scritto quel carme poco prima

---

(1) *Memorab.* V, 9.

di partire per la Bitinia, si vede anche dalle due strofe nelle quali egli accenna a un prossimo viaggio:

Sive in Hyrcanos Arabesque molles,
seu Sacas, sagittiferosve Parthos,
sive qua septemgeminus colorat
aequora Nilus,

sive trans altas gredietur Alpes,
Caesaris visens monumenta magni,
gallicum Rhenum horribile aequor, ultimosque Britannos,

e via dicendo.

Il carme 58 è l'ultimo dove si parli di Lesbia. Esso ci pare scritto dopo il viaggio della Bitinia; da che 'l poeta sembra riconciliato con Celio Rufo, e parla di Lesbia come di cosa comune e lontana (*Lesbia nostra, Lesbia illa*); e, d'altra parte, Lesbia, prima del viaggio di Catullo, non era forse ancor giunta a tentare negli angiporti i magnanimi nipoti di Remo.

E, ora, un po' di cronologia. Chi non voglia ammettere che la Lesbia di Catullo fosse Clodia Metella, nessun' idea può formarsi intorno gli anni ne' quali codesto amore ebbe luogo. Forse, ripensando il tempo che Catullo lasciò Roma per seguire Memmio in Bitinia (probabilmente nel 697/57: Cesare trionfava nelle Gallie, carm. 11, v. 10) [1] potrà dire che la relazione tra Lesbia e Catullo non corse oltre l'anno 697/57; e poi basta. Ma chi stimi Lesbia non essere se non Clodia Metella, potrà rilevare da certe parole di Cicerone [2] che Celio Rufo cominciò ad amar Clodia poco dopo avere accu-

---

(1) Cfr. SCHWABE, *Quaest. Catull.* VII, e WESTPHAL, *Chronologische Erörterungen, Nachträge.*

(2) *Pr. Coel.* 30, 73.

sato G. Antonio [1] vale a dire verso il 695/59. Dunque a metà del 695/59, e su 'l principio del 696/58, furono scritte tutte quelle satirucce eleganti e mordaci, le quali si riferiscono a Celio e agli altri rivali. E 'l carme 68 sarà stato scritto verso la fine del 694/60; e a punto in quest' anno morì probabilmente il fratello di Catullo nella Troade. L'opinione del PARTENIO e dello SCALIGERO, che codesto fratello morisse in Bitinia dopo aver seguito, lui pure, il pretore Memmio, è falsa assolutamente. D'altra parte noi sappiamo bene che Lesbia era già sposa quando fu amata da Catullo (cfr. carm. 68 e 83); ora rileviamo da un luogo di Cicerone [2] che Clodia era già sposa di Metello nel 691/63. Questo proverebbe che Catullo può aver amato Lesbia dal 691/63. Capisco anch' io che non è molto; ma è qualcosa, almeno, d'indiscutibile.

---

(1) Cfr. Cic. *De Domo,* 16, 41, e *Ad Atic.* II, 2, 3; SCHWABE, *Quaest. Catull.* III.

(2) *Ad famil.* V, 2, 6.

LA POESIA DI CATULLO

G. C. F. Baehr, *Stor. d. Lett. Rom. trad. Mattei*, 2ª ediz. Torino, 1878. — G. Bernhardy, *Grundr. d. römisch. Lit.* Halle, 1867. — R. Westphal, *Catull's Gedichte*, Breslau, 1870. — W. S. Teuffel, *Gesch. d. römisch. Lit.* Leipzig, 1875. — Th. Mommsen, *Röm. Gedicht.* — W. Sellar, *The rom. Poets o. t. Rep.* Oxford, 1880.

Catullo è una natura semplice e generosa, ma non gagliarda. Egli non ebbe, è vero, la pieghevolezza scetticamente codarda d'Orazio, ma non ebbe nè pure la inflessibilità sdegnosa ed amara di Lucrezio. Lucrezio è tragico sempre. O fissi lo sguardo ne' misteri dell'essere, o sia tormentato dallo spettacolo triste delle guerre intestine, o si esalti in faccia alla poderosa figura della scienza, Lucrezio vede solo il lato più serio della vita, e i suoi versi diffondono sempre un terror sacro. Orazio è assai meno nervoso, non ha entusiasmi, non intende il sacrificio. Il suo organismo dotato d'un equilibrio meraviglioso, arrotonda con calma benigna tutte le angolosità dell'esistenza; per lui solo intento è godere; e 'l suo amore dolce e sereno non rassomiglia a quello pro-

celloso che, come dice Anacreonte [1] « percote, simile a un fabbro, con una grande scure, e immerge in un torrente invernale [2]. » Orazio coglie il lato più facile della vita, e s'abbandona, senza gemiti, su l'onda del suo molle epicureismo. Catullo ha il sorriso e ha le lacrime; è più completo d'entrambi. Lucrezio, superbo e marmoreo, visse in certa guisa fuori dell'ambiente romano, e rimase saldo come roccia solitaria nel mar tempestoso; Orazio si accomodò argutamente a quella società, e si assimilò presto tutti i caratteri di quel mondo frivolo, indifferente e pieno del senso greco della bellezza. Catullo non ebbe il temperamento così vigoroso da non lasciarsi punto, come Lucrezio, intaccare dalla corruzione crescente; ma, d'altra parte, la sua indole era così intimamente buona, che l' ambiente romano, s' ebbe un poco a contaminarla, trasformarla a fatto non potè mai.

Il nostro studio sarà questo, dunque: analizzare il carattere di Catullo; ridestare l'ambiente romano di quel tempo; spiegarci fino a che punto l'ambiente abbia influito su 'l carattere; e vedere come il carattere e l'ambiente si riflettano nel libro de' carmi.

Quando Catullo venne in Roma, credeva all' amore, all'amicizia, alla patria, alla fama, all'onestà, a tutto, in fine. E credeva con un candore infantile; ma serbava una sensibilità squisita di nervi, la quale, manifestandosi allora in una certa mobilità e curiosità di gusti, sarebbe scattata come molla d' acciaio, quando fosse turbato il consenso di bontà e d' ingenuità ch'era

---

(1) *Pr. Hephaest.* 68.

(2) Ecco il framm. origin.

Μεγάλω δηὖτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεύς
πελέκει, χειμερίῃ δ'ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ.

in lui. La differenza tra Catullo e Lucrezio è questa a punto: Catullo è buono, ma ingenuo; Lucrezio è buono, ma profondo. L'uno vive largamente la vita, e ha la schiettezza romorosa delle lacrime e delle risa; l'altro non ride mai, perchè intende troppo la vanità delle cose, e ha sempre la fortezza di saper soffocare virilmente i singhiozzi che gli prorompono dal cuore gonfio d'amarezza. Nei carmi di Catullo l'ingenuità e la sensibilità si manifestano ad ogni tratto. L'ingenuità lo tira a espandersi intero, senza reticenze, nè atteggiamenti ideali; e la sensibilità squisita gli dà il modo di cogliere rapidamente tutte le percezioni esteriori, tutte le sfumature del proprio sentimento, qualunque oggetto e qualunque emozione, in una forma plastica, luminosa, efficace. E dalla bontà dell'animo suo gli deriva pure quella specie d'umore leggiero ed alato col quale egli mette in canzonatura i suoi amici e, qualche volta, anche sè stesso; e della nervosità del suo organismo gli deriva la satira atroce con la quale flagella i suoi nemici.

Catullo ha, più che ogni altro poeta romano, il senso del reale; donde gli viene quella fresca evidenza di parole e di locuzioni, quell'allegrezza comica di certe caricature, quella verità nuova e nutrita di certi suoi quadrettini, quella ricchezza animatrice di particolari, quella novità sobria e veloce d'ombre e di figure, e anche un po' quella troppa licenziosità di certi luoghi. Catullo non vela la natura; egli sdegna le perifrasi, i modi di dire, le generalità disutili e vane. Egli dice tutto come va detto, senza scrupoli e senza accorgimenti. E quando rappresenta l'oggetto, mette in quella rappresentazione il proprio organismo, il proprio gusto, il proprio sentimento, tutto sè stesso in somma; donde la sua spiccata originalità.

Quel fondo di bontà e d'ingenuità vien conservato da Catullo anche quand'e' si lancia fra le dissolutezze più enormi. Del rimanente, ciò si capisce. Egli non era nato col cuore guasto; e l'onda della corruzione romana poteva macchiare solo l'esteriore di quell'indole onesta. Pure parlando delle cose meno decenti, egli ha un certo fare così bonariamente burlesco che non si può a meno di perdonargli.

Catullo cominciò, naturalmente, imitando gli alessandrini. Il vento della coltura greca recava allora in Roma i profumi artificiali di quella poesia fredda, inverniciata e frondosa nella quale declinava malinconicamente l'arte divina d'Omero. La civiltà ellenica, divenuta civiltà di tutto il mondo, era penetrata anche in Roma, che del mondo era divenuta padrona. Roma non ebbe una civiltà propria: la sua posizione nel Mediterraneo da un lato, per la quale dovea sempre pensare a difendersi dalle aggressioni de'popoli vicini; e dall'altro il fatto, ch'è più importante, d'una nazione così prossima, come la Grecia, irraggiata dal sole della più stupenda civiltà, quando Roma pensava a raffermare la propria sicurezza, furon le cagioni per le quali una civiltà propriamente romana non v'ebbe mai. Quando Roma era ancora ai primi tempi della Repubblica (500 a. C.), in Grecia, oltre al rifiorire continuo di leggende magnifiche, c'era stato Omero; e, dopo, Esiodo, Saffo di Mitilene, Anacreonte di Teo, Mimmermo di Colofonte, Simonide di Coo, Pindaro, Archiloco, Alceo, Esopo e Teognide di Megara, tutta una letteratura, in somma, senza dire de' filosofi e de' legislatori. In fatti, l'imitazione greca comincia in Roma col cominciare della civiltà; e le leggi delle dodici tavole (452 a. C.) furono compilate su le leggi d'Atene e della Magna Grecia. Nè poteva accadere altrimenti. La Grecia raccolse, è vero, i ma-

teriali per la sua civiltà dall' Egitto e dalla Fenicia; ma codesti paesi erano troppo distanti, perchè l' influenza della loro coltura potesse esser vasta e continua. La Grecia, rimasta sola fin dalle origini (2000 a. C.?) ebbe parecchi secoli per formare nel suo seno i suoi miti ed elaborarli con lentezza feconda. Dall' elaborazione lunga de' miti, nacque, rigogliosa e spontanea, l'arte. Ma Roma, non solo fu sopraffatta su 'l nascere dalla fioritura superba della civiltà greca, ma non ebbe nè pure il tempo di formarsi e di elaborarsi i suoi miti, e que' piccoli fiori di leggende che sbocciarono pallidi e stenti nel periodo del regno, non poterono nè meno trapiantarsi nella coscienza del popolo, il quale, correndo anelante da una conquista ad un' altra, si trovò d' un tratto a Pidna (168 a. C.) trionfatore, e abbagliato da quel torrente stupendo di luce ch' era la civiltà greca. *Graecia capta ferum victorem cepit.* In somma, l' ellenismo era, da un pezzo, nella coscienza di tutti. E, con l'ellenismo, tutti i suoi caratteri più spiccati, vale a dire l' indifferenza religiosa, l' ideale largamente democratico, e 'l senso sereno del bello. Questi caratteri mancano negli *axamenta* cantati, come afferma Festo, da' sacerdoti salici in onore di Marte, Jano, Quirino e gli altri dèi romani; mancano nel carme de' fratelli Arvali, cantato nelle processioni per chiedere agli dèi la prosperità de' campi; mancano ne' canti ieratici della sesta e settima tavola eugubina; mancano in que' pochi carmi convivali o fúnebri, che sono i soli avanzi della poesia popolare del primo periodo di Roma. Questo periodo così meschino è il solo dove l' influenza greca non sia penetrata.

Un greco, Livio Andronico da Taranto, comincia il secondo periodo. Da Livio Andronico in poi la coltura in Roma fu, più o meno, ellenica. Livio Andronico, in-

trodusse probabilmente, secondo il DUENTZER [1] il giambo greco di sei piedi; e da' frammenti raccolti dal BOTHE [2] rileviamo come gli argomenti delle tragedie fossero Achille o Egisto o 'l Cavallo troiano o Danae o Ermione, eroi e leggende greche, in somma. Anche le sue commedie furono imitazioni dal greco. In oltre, la prima traduzione dell' *Odissea* fu fatta in metro saturnio da Livio Andronico.

Cneo Nevio e Quinto Ennio scrissero pure commedie e drammi raccomodati su' modelli greci d'Eschilo e di Euripide, se non che Nevio tentò nel *Romulus* e nel *Clastidium* gli argomenti nazionali. E argomento nazionale è pure quello del suo poema su la prima guerra punica, quantunque molti frammenti siano stati dal VOHLEN [3] rivendicati a Levio, poeta posteriore.

Nevio, dunque, rappresenta, almeno in parte, nella letteratura romana, l'elemento nazionale, ed ebbe rari ma illustri continuatori, fra' quali Ennio, il più grande.

Ennio fu greco in parecchie cose, di certo: recò l'esametro al posto del saturnio; tradusse Epicarmo, Archestrato ed Evemero; imitò e forse tradusse parecchi luoghi del suo poema dagli omeridi, de' quali ha talvolta la maniera fiorita. Ma nell'anima ei fu romano. Ebbe il sentimento gagliardo della forza e della conquista; ebbe la sdegnosa rozzezza de' vecchi quiriti; ebbe lo stile duro, ma poderoso; lo stesso esametro perde ne' canti d'Ennio la tranquilla euritmia greca, e sbalza e si torce e si snoda con l'acre voluttà della forza indomata. Ennio scrisse gli *Annales* ne' quali cantò epicamente la storia di Roma fino a' suoi tempi. Cice-

---

(1) *Livii Andron. fragm.*

(2) *Poetae scen. lat.* Lipsiae, 1834.

(3) *Nevii, De Bello Pun. reliq.* Lipsiae, 1854.

rone ci conservò [1] quest'epitaffio ch' Ennio compose a sè stesso:

Adspicite, o ceiveis, senis Ennii imagini' formam,
heic vestrum panxit maxuma facta patrum.
Nemo me lacrimeis decoret, nec funera fletu
facsit. Quur? volito vivo' per ora virum.

Del resto, anche ne' frammenti d' Ennio abbiamo già le prove dell' indifferenza religiosa, ch' è uno tra' caratteri dell' ellenismo in Roma. E nelle tragedie e nel poema Ennio combatte la religione; ma la prostra a dirittura con la traduzione del poema d' Epicarmo su la Natura, nel quale le divinità sono ridotte a miti derivanti da fenomeni fisici [2], e con la traduzione del trattato d' Evemero su gli dèi, nel quale, dopo un'analisi sorretta da critiche che 'l Mommsen chiama profonde e documentate, si conclude che gli dèi non esistono.

Con Pacuvio ed Azzio l' imitazione greca comincia a inverniciarsi dell' erudita artificiosità alessandrina [3]. Pacuvio anche presso Orazio [4] ha fama di dotto; quanto ad Azzio, dopo le ricerche del Hermann [5], si sa di certo com' egli avesse tentato un poema didascalico intorno la poesia tragica, del quale non ci rimane avanzo di sorta. Pacuvio ed Azzio tentarono anch' essi de' soggetti romani.

---

(1) *Tuscul.* I.

(2) *Istic est is Jupiter, quem dico, quem Graeci vocant*
dium: qui ventus est et nubes; imber postea
atque ex imbre frigus; ventus post fit, aer denuo.
Enn. *Epicharm.*

(3) Cfr. Gell. *Noct. Att.* VII, 14.

(4) *Epist.* II, 1.

(5) *De Attii libr. didasc.* Lipsiae, 1844.

Ma più vario, più schiettamente paesano, più profondamente originale di costoro fu Plauto. Anch'egli piega all'ellenismo; ma nelle sue commedie, se bene il canevaccio è ritessuto di su Rintone, Difilo o Menandro, egli dipinge caratteri e costumi assolutamente romani; e con un'arguta vivacità di linguaggio trascina e inchioda e sberteggia su le scene la corruzione crescente. I maestri greci sono canzonati nel *Curculio;* le donne pettegole nell'*Aulularia;* nel *Truculentus* è una dipintura fedele del libertinaggio; e nelle *Bacchides* è detto come

apud lenones rivales filiis fierent patres.

Ma Terenzio, nato in Cartagine, fu greco non solo ne' soggetti delle sue commedie, e nella soverchia imitazione di Menandro e di Apollodoro, ma eziandio nella cultura squisita; nello stile colorito, levigato, ondeggiante; nella lingua ridotta alla cesellata raffinatezza degli alessandrini; ne' sali più delicati ed urbani che quelli di Plauto. Terenzio fu, in fatti, il poeta delle classi eleganti, così appassionate di tutto ciò che sentisse di Grecia; Plauto fu la delizia della plebe incolta e incapace di gustare la dipintura d'un mondo che non fosse a punto quello ov' essa viveva, rumoreggiava e soffriva. Plauto, secondo il Ritschl [1] morì nel 569/185; Terenzio, secondo il Fischer [2] morì nel 595/159. Nove anni dopo la battaglia di Pidna.

La battaglia di Pidna compie l' ideale della conquista democratica. Già la conservazione della Spagna e l'accettazione della tutela dell'Africa avevano nociuto alla politica romana. Il concetto romano d'emancipare la

---

(1) *De aetat. Plaut. comment.* Bonn, 1841.

(2) *Röm. Cronol. Tabeln.*

Grecia ne fu 'l colpo fatale. Perduto l'equilibrio delle potenze, Roma divenne l'immenso mercato di tutti i popoli, che vi portavano i loro dèi sconosciuti, i loro costumi, la loro lingua. La democrazia romana, preponderante dopo la lunga lotta contro il patriziato, recava in seno un verme che la rodeva: il cosmopolitismo. La distruzione della costituzione religiosa e la distruzione della costituzione politica si recavan danno a vicenda. La repubblica antica non poteva durare senza il suo vecchio politeismo, perchè la religione serviva allo stato, e senza religione non era più nè schietto entusiasmo, nè amore di patria, nè furore di libertà. L'unità organica dello stato era anch'essa in gran parte cementata dal concetto religioso; perduto questo, la venerazione del cittadino romano, sovra tutto dopo la guerra sociale, non era più per l'*urbs*, ma per la forza e la ricchezza del cittadino più ambizioso.

Come la battaglia di Pidna era stata una porta spalancata a' Greci perchè portassero in Roma, con la civiltà ellenica e 'l gusto delle arti, anche la mollezza orientale; così la guerra sociale fu 'l condotto pel quale tutta la feccia delle province allagò Roma. In Roma, il pezzente vendeva il voto all'ambizioso; in Roma, il debitore sfuggiva al suo creditore; in Roma, l'ozioso trovava da vivere facendo il lenóne o 'l parassita; in Roma, il ciarlatano trovava un mestiere; in Roma, correva a vendersi la fanciulla della provincia. E, naturalmente, la corruzione cresceva.

L'educazione greca era divenuta l'educazione comune di chiunque volesse passare per persona ammodo. Gli Scipioni difesero quest'indirizzo; Catone il censore vi s'oppose. Egli disprezzava la Grecia; aveva orrore del lusso e delle arti; condannò un senatore perchè aveva baciata la moglie in presenza della figliuola; lavorava

cogli schiavi; era austero, coraggioso e mordace. Egli fece bandire da Roma due filosofi epicurei; e sostenne la legge che 'l pretore dovesse vegliare affinchè i filosofi e i rétori greci non venissero a insegnare in Roma. Ma ciò a nulla valse. L'ellenismo seguitò a imperare e nella vita e nella letteratura.

La filosofia pure fu trapiantata dalla Grecia. I seguaci d'Epicuro dimostravano la liberazione dal giogo degli dèi che relegavano ne' tranquilli *intermundia* [1]; predicavano l'atomismo di Democrito; volevano che 'l senso si riducesse a un gruppo d'atomi sottili, che formavano, dopo il fuoco, lo spirito e l'aria, come un quarto elemento; e vedevano nella natura un giardino felice, ove bisogna riposarsi in un quietismo profondo, senza stolte ribellioni o inutili rimorsi. L'epicureismo s'attagliava mirabilmente a' gusti de' Romani, divenuti indifferenti in religione, amanti del piacere, e pieni di fastidio per l'austera virtù repubblicana. E l'epicureismo fu accettato dalla più parte.

I meno abbracciarono lo stoicismo ch'era la dottrina dei seguaci di Zenone. Gli stoici ammettevano gli dèi come centro dell'universo, e cercavano di conciliare la religione dello Stato con le loro speculazioni: riconoscevano l'immortalità dell'anima negata dagli epicurei, e consideravano la vita come una lotta continua in cerca della perfezione morale. Questa doveva essere, e fu in fatti, la filosofia degli oppositori.

Intanto, mentre la commedia periva co' miseri tentativi d'Atilio, e la tragedia declinava tra le raffazzonate imitazioni di Tizio e di Giulio Cesare Strabone, l'alessandrinismo pigliava man mano il luogo dell'ellenismo. Nell'anno 652/102 appare già in Roma la traduzione di

---

(1) Cic. *De Nat. Deor.* I, 8.

qualche epigramma alessandrino. Il continuo commercio de' Romani con Alessandria fece il resto. Alla vita esuberante di Roma non bastava la letteratura morta della Grecia; e, poi che la letteratura viva era l'alessandrinismo, l'alessandrinismo invase Roma.

Perchè, ora che i Romani erano ricchi, volevano pure essere educati; e si lasciavano educare da' Greci. In oltre, crescendo le ricchezze, cresceva pure l'amore del lusso orientale e, insieme, la corruzione. I Romani non avevan più nemici da combattere nè dèi da temere: naturale, dunque, che pensassero a godersi la vita. L'epicureismo era la bandiera scientifica che copriva la merce in putrefazione. I sacerdoti ponevano ogni cura nell'imbandire delle cene succulente; le vestali si lasciavano sedurre dai garbati adolescenti; le spose tradivano i mariti; e i cinèdi cominciavano anch'essi a bazzicare tra le brigate. Le cortigiane, le schiave, le liberte erano il trastullo de' nepoti di Remo. Le nuove religioni recavano nuove oscenità: in breve ogni senso morale fu distrutto, e qualunque turpitudine divenne possibile nella città di Fabrizio.

La letteratura era divenuta un lusso essa pure, e un mezzo d'eccitare alla voluttà. Si leggevano e si commentavano i versi erotici d'Euforione, l'*Ibi* di Callimaco, l'*Alessandra* di Licofrone (una specie di profezia delle conquiste d'Alessandro fatta in forma di tragedia), e'l *Menedémo*, anche di Licofrone. Si badava molto ne' libri alla levigatezza della carta e all'eleganza della rilegatura. Suffeno, ne' carmi di Catullo (c. 22) così adorna i suoi versi:

.... chartae regiae, novi libri,
novi umbilici, lora rubra, membrana
derecta plumbo, et pumice omnia æquata.

I componimenti piccoli e in forma epigrammatica erano i più gustati. Assai diffuse le poesiòle e le novelle lascive. L'erudizione era patrimonio d'ognuno. I poetini formicolavano: di nessuno tra loro, per altro, la storia ricorda più il nome.

In questo mezzo venne a Roma Catullo (687/67). Il gusto della poesia alessandrina invase anche lui, che cominciò, come tutti gli altri, imitando e traducendo dal greco. Presso gli Alessandrini erano in favore i poemetti tra 'l genere amoroso e l'eroico, con grazie artificiali e fastelli di mitologia: a questo genere di poemetti appartengono a punto l'epos *De nuptiis Pelei et Thetidos* e l'*Attys;* a questo genere appartengono, se bene posteriori, la *Coma Berenicis* e l'episodio di Laodamia nel carme 68.

Sono tutti imparaticci di scuola. Nulla è di vivo, di vero e di profondamente sentito. Tutto è un meccanismo di frasi fatte, di costruzioni manierate e d'affetti convenzionali. Le descrizioni son colorite, ma non fresche, come i fiori di cera; la mitologia spadroneggia; l'artifizio s'abbarbica da ogni parte. L'amore, il desiderio, il dolore sono rappresentati con declamazioni rumorose, ma false. L'ideale dello scrittore si limita allo stile, alla frase, al vocabolo. L'apparato è grande: ci si sente che 'l poeta pensa in buona fede di fare un lavoro serio e duraturo. La parte tecnica, l'organismo e 'l lavoro di levigatura son condotti con la più grande destrezza; ma l'anima del poeta manca a fatto. Con questi lavori Catullo s'acquistò nome e riputazione di *doctus*. L'effetto immediato, dunque, che l'ambiente romano produsse su Catullo, fu quello d'avvezzargli il gusto all'alessandrinismo di moda.

In tanto egli s'andava imbevendo di tutti gli elementi della civiltà nuova, l'indifferenza religiosa, l'epicureismo

pratico e l'amore de' piaceri e del lusso. Presto s'innamorò di Lesbia. E poi che l'amore fu grande, la sua lirica divenne un'altra d'un tratto, lirica sentita, fiammante e originale. L'alessandrinismo è lasciato da parte; la natura è guardata in faccia, senza preoccupazioni di regole e di modelli; l'ambiente si riflette intero, e con una meravigliosa allegria d'atteggiamento e finitezza di disegno e ricchezza di luce. Non c'è l'intenzione dell'eleganza; ma c'è 'l linguaggio delle cose. In fine, data quell'indole e quell'ambiente, non poteva derivarne se non quella poesia ingenua insieme e lasciva, sentimentale e gioconda, semplice e frondosa. Qui sta l'importanza della lirica di Catullo, il quale è poi veramente solo, tra i lirici romani, che non abbia derivata da' Greci la sua maniera poetica; onde il Westphal ebbe a chiamarlo « il primo poeta veramente creatore. » Del rimanente tutta la critica moderna ha reso giustizia al poeta veronese: il Niebuhr per poco non lo considera primo tra i poeti di Roma; e il Mommsen, se bene si ostina a vedere, anche nelle liriche della maturità poetica di Catullo, l'elemento ellenico, afferma che la letteratura romana non ha un altro poeta nel quale il sentimento e la forma artistica siano in una misura così proporzionata.

Catullo s'innamorò dunque di Lesbia. Il suo carattere sincero e appassionato si manifesta ne' suoi canti d'amore con un abbandono felice e tumultuoso:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus

e appresso

da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
dein usque altera mille, deinde centum.

Nè manca qua e là la nota lacrimosa, che si risolve in uno scatto di mestizia nel carme 2,

et tristis animi levare curas,

e in una tenerezza piena di grazia in quell'amor d'elegia ch'è 'l carme 3 in morte del passero. Catullo avea nella sua natura qualcosa di femminile; e quel carme è carezzato con cura così delicata, con leggerezza di tocco così squisita, con voluttà così dolce di rimpianto che trema nell'anima come un gemito d'arpa eolia. Quando il poeta dice:

at vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis,

ci pare di vederlo con gli occhi imbambolati come un fanciullo. E tra queste sfumature di sentimentalismo e tra questi scatti di passione, il lesto scetticismo del romano della decadenza, il quale crede che, dopo il sepolcro non v'abbia se non il nulla e la notte eterna, s'insinua nel carm. 5,

nox est perpetua una dormienda.

Anche Cesare pensava in quella guisa: *ultra neque curae neque gaudio locum esse* (1). E Lucrezio disdegna chi

facit esse sui quisdam super inscius esse.

Se non che l'epicureismo di Catullo non fu rifatto, come quello di Lucrezio, nella propria coscienza per mezzo della comprensione scientificamente profonda della vita; ma gli s'infiltrò dall'ambiente che lo circondava: non fu largamente elaborato nell'animo suo; ma fu più presto lo spi-

(1) Sall. *Catil.* 51.

rito della società romana che impregnò tutta quell'indole mite. E come in Roma l'epicureismo si diffondeva a canto allo stoicismo, ei coglie e s'assimila ciò che nell'uno e nell'altro s'adatti meglio alle volute dell'anima sua. Dall'epicureismo egli derivò la spensieratezza tranquilla, il gusto de' godimenti e 'l sorriso benigno, che riflettono stupendamente l'ingenuità e la bontà del suo carattere; dallo stoicismo egli derivò, a saettare i suoi nemici e i nemici della sua patria, l'acuta fierezza dell'ironia, che riflette la nervosità impaziente del suo organismo. Nè meraviglieremo se, dopo i versi schiettamente e serenamente epicurei del carm. 5 e del carm. 7, troviamo gli sdegni e le rabbie e i furori delle satire contro Rufo e gli altri; nè se, dopo lo scetticismo di certe frasi, ci capita nel carme 109 quell'invocazione mesta agli dèi:

dii magni, facite ut vere promittere possit
atque id sincere dicat et ex animo;

e, nel carme 76, quell'altra:

o dii, si vestrum est misereri, aut si quibus unquam
extremam iam ipsa morte tulistis opem.

Da questi due elementi, l'epicureismo e lo stoicismo, che si confondono nell'animo di Catullo, derivano le due maniere della sua satira: l'una agile, fine e benigna, che pare uno scoppio di risa ed è più presto canzonatura che satira vera; l'altra, rabbiosa e mordace che pare un sogghigno, e ferisce come una pugnalata.

Ma già gli amanti si son bisticciati (c. 8). Catullo, per altro, ha l'aria di non credere al broncio della sua donna. E l'indole ingenuamente affettuosa di lui qui pure descrive la situazione con tal morbidezza di realtà psicologica che nessuno, io penso, nè prima nè dopo, ha sa-

puto fare altrettanto. In queste analisi sottili, intendo; poi che nelle dipinture a larghi tratti della passione impera, dalla sua vetta luminosa, lo Shakspeare. Il solo, tra i lirici moderni, che s'accosti a Catullo in quest'arte di rendere, con una squisita delicatezza di cesello, tutte le volute del sentimento, è Arrigo Heine.

La riconciliazione avviene, naturalmente, da parte del poeta con un'espansione di tenerezza felice che rasenta le lacrime (c. 107):

.... o lucem candidiore nota!
Quis me uno vivit felicior, aut magis
optandus vitae dicere quis poterit?

E scioglie il suo voto, ch'è quello di bruciare gli annali di Volusio: un tratto degno del Heine, come si vede. La poesia di Catullo si atteggia ancora con una forma della più grande importanza; perchè ci si presenta con due caratteri a fatto moderni, la giocosità e l'umorismo.

Nell'ambiente romano l'ingenuità di Catullo è divenuta pensiero; e, se bene le sue liriche conservano sempre una cert'aria d'innocenza, dietro quell'innocenza ammicca l'osservazione accorta e la conoscenza del mondo, e con apparenza di semplicità ridacchiona guizza l'ironia sottile, e sotto l'apparente frivolezza del soggetto si nasconde il sentimento profondo.

Questi caratteri della poesia di Catullo balzano più vivamente man mano che va crescendo nello scrittore l'esperienza della società. Ho distinto la giocosità di Catullo dall'umorismo; vale a dire la caricatura con un fondo comico dalla caricatura con un fondo tragico; la risata che scoppia allegra innanzi al buffo delle cose, e la risata ch'è 'l singhiozzo dell'anima mutato in ilarità nervosamente sarcastica.

Nella giocosità egli ha l'arte di dare, come il Berni,

l' intonazione solenne alle cose ridicole. Calvo gli manda un libercolo di versacci, e Catullo gli scrive (c. 14):

Nei te plus oculis meis amarem,
iocundissime Calve, munere isto
odissem te odio vatiniano,

come se proprio si trattasse di cosa grave; Nonio occupa la sedia curule, Vatinio fa pratiche per il consolato, e Catullo esclama (c. 52):

Quid est, Catulle? quid moraris emori?

come se fosse davvero la fine del mondo; Marrucino Asinio gli ruba il fazzoletto (c. 12), e 'l poeta gli dice:

aut hendecasyllabos trecentos
expecta, aut mihi linteum remitte,

come se i suoi endecasillabi fossero falangi di cavalleria macedonica. E ha l'arte, come il Heine, di passare d'un tratto dalla canzonatura che ti fa ridere alla tenerezza che ti commuove; per modo che, mentre pone in berlina il povero Asinio, si ricorda a un tratto che il fazzoletto è una memoria de' suoi più cari amici, e scrive:

haec amem necesse est
ut Veranniolum meum et Fabullum.

Qualche altra volta lo scherzo scoppia inaspettato come nel carme 13,

Coenabis bene, mi Fabulle, apud me;

e, quando l'altro si rallegra già dell' invito, ecco il poeta che salta su a rapirgli la grata illusione:

si tecum attuleris bonam atque magnam
coenam, non sine candida puella
et vino et sale et omnibus cachinnis,

e finisce col promettergli un unguento, che, solo a odorarlo,

deos rogabis
totum ut te faciant, Fabulle, nasum.

Stupendamente trovato, se bene poco pulito, è lo scherzo contro Egnazio (c. 39) che rideva sempre per mostrare i suoi candidi denti: chi vuole se 'l legga. Un'orazione velenosa di Sestio gli procura il catarro (c. 34). Arrio pronuncia male, e Catullo lo celia a quel modo che Cecco Angiolieri da Siena celiava il parlare de' Romani, de' Lucchesi, degli Aretini, de' Pistoiesi, de' Fiorentini e de' Senesi nell'arguto sonetto citato dal D'Ancona [1].

Un modo di caricatura che appartiene solamente a Catullo è 'l quadrettino di genere. E' ti coglie il figuro in un atteggiamento buffo, te lo schizza in due tratti e te lo pianta, senz'altro. L'effetto comico è stupendo. Ti par di vedere que' profili semplici e grotteschi che resero celebre Cham. A questo modo di caricatura appartiene il carme contro Ameana (c. 41); e quello ov' e' descrive a Catone una sua matta avventura (c. 56); e un altro ove pone con allegra parodia offenbachiana le muse a scacciar con le forcelle giù dal Parnaso un poetastro (c. 105); e un altro, finalmente, ove canzona Calvo, oratore eloquente, ma nano:

Risi nescio quem modo in corona
qui, cum mirifice vatiniana
meus crimina Calvus explicasset,
admirans ait haec manusque tollens:
« dii magni, salaputium disertum! »

Ma, oltre alla giocosità, Catullo ha l'umorismo profondo. Il Munke e lo Schwabe hanno un bel dire in-

---

(1) Cfr. nella *Nuova Antologia* il dotto e arguto lavoro d'A. D'Ancona intorno *Un poeta umorista nel sec. XIV.*

torno l'agiatezza di Catullo: egli è sicuro, intanto, che Catullo s' ebbe spesso a trovare in grave imbarazzo. Ma il poeta si ride dell' imbarazzo, e sfida la disdetta, e trova sempre la sua risata gioconda. Così nel c. 10, nel c. 13, e, sovra tutto, nel c. 22, ove dice ·

Furi, villula nostra non ad austri
flatus opposita est neque ad favoni
nec saevi boreae aut apheliotae,
verum ad milia quindecim et ducentos:
o ventum horribilem atque pestilentem!

Ma quel tenero vezzeggiativo col quale ei ricorda la sua villa, tradisce una punta d'amarezza in fondo alla spensierata arguzia del resto.

Qualche altra volta, sotto la maschera del buffone ei nasconde il desiderio tenero e malinconico di vedere un amico diletto, come nel c. 55, o la tristezza di sentirsi vile con un animo nato a nobili cose come nel c. 99, o il bisogno di difendersi da un' accusa che fa poco onore al suo senso morale, come nel c. 16. In fondo allo scherzo v'ha la tristezza e la passione, e 'l poeta con un senso squisito di pudore nasconde la propria sensibilità malinconica, e ricaccia dentro, con una risata, le lacrime. E quand'e' mette in canzonatura se stesso, tu provi un'amarezza profonda, perchè intendi lo schianto di quel povero core che ode le labbra a fischiarlo.

Catullo, come Arrigo Heine, trova pure il modo di scherzare avendo il presentimento della morte nel core (c. 38):

Malest, Cornifici, tuo Catullo:
malest mehercule et laboriose
et magis magis in dies et horas.
Quem tu, quod minimum facillimumque est
qua solatus es adlocutione?
irascor tibi. Sic meos amores?
paulum quidlubet adlocutionis
moestius lacrimis simonideis.

Se non che l'indole tenera del poeta veronese gli fa morire su le labbra il motteggio, là dove il poeta di Düsseldorf, anche col volto emaciato e con la testa inchinata come un Cristo del Morales, ha la forza di sollevarsi e lanciare i suoi frizzi e fare i versacci alla morte. Ma la fiamma dell'umorismo scoppietta così nel carme a Cornificio dell'uno come nel *Miserere* dell'altro [1]. Catullo irrora il suo scherzo di tenerezza; Arrigo Heine lo spruzza d'ironia forte e selvaggia. Ma pure in Catullo c'è la commozione, e insieme la canzonatura; c'è 'l sentimento e la satira; c'è la risata che si mesce alle lacrime. Ora, se questo non è umorismo vero, io non so che mi dire.

Ma le perfidie di Lesbia son cagione ch'egli rivesta la sua lirica di due nuove forme, l'elegia e la satira aristofanicamente spietata. Sono entrambe lo scatto della sua nervosità. Quand'egli ripensa il suo amore perduto, codesta nervosità si effonde in una tristezza dolce e rassegnata; quand'egli ripensa i suoi rivali, essa scoppia in un amaro sarcasmo; e le frecce avvelenate del poeta ferocemente motteggiatore non risparmiano alcuno. Nelle elegie e nelle satire è tutto l'animo di Catullo con le sue grazie e con le sue furie, con le sue preghiere e co' suoi scherni, co' suoi rimpianti e con le sue ingiurie, con tutta la sensibilità lacrimosa e la rabbia furiosa di cui era capace. E dovunque, è un sentimento profondo che gli strappa accenti pieni di verità e di passione. Quand'egli, dopo aver perduto il fratello che amava, e su la tomba del quale scrisse, dopo, un carme traboccante di tenerezza profonda, a Lesbia che lo tradisce si rivolge con que' versi (c. 60):

---

[1] H. Heine's, Letzte Gedichte. *Zum « Lazarus »*, XXIV.

Num te leaena montibus libystinis
aut Scylla latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreavit ac taetra,
ut supplicis vocem in novissimo casu
contemptam haberes a nimis fero corde?

si sente che qualcosa in fondo al poeta si spezza. Non c'è disperazione nel suo dolore: c'è rassegnazione; ma codesta rassegnazione ci commove d'una pietà più profonda. E anche quand'egli si sobbarca a' capricci di Lesbia dicendo che non ha il diritto d'esser molesto, perchè, infine, lei non è la sua sposa (c. 68), noi gli perdoniamo arrossendo, perchè sentiamo che se ciò è triste, è pure vero ed umano. Noi sentiamo il nostro peccato in que' versi; e quando il poeta lancia i suoi gridi d'angoscia, o sospirando si lagna, o lacera con voluttà fiera i suoi nemici, a noi pare che una mano leggiera sollevi a una a una le pieghe del nostro cuore e vi tocchi i nostri più cari e dolorosi segreti.

Quando cessò l'amore di Lesbia, Catullo era stanco. La cara ingenuità de' vent'anni era perduta per sempre; l'esperienza del mondo aveva disgustato il suo animo generoso; ed egli si trovò debole sotto la rapida china della corruzione romana. E la corruzione trascinò lui pure. Allora la sua lirica amorosa perde la sua casta trasparenza e il soffio puro della passione, e diventa, come la chiama il Westphal, poesia da etére, piena d'ombre lascive e di carezze languide e di profumi irritanti di carni ignude. Del rimanente, bisogna venire giù giù fino alla poesia goliardica per trovare qualcosa di non meno svelto e roseo e fragrante. Nè 'l canto bacchico manca in Catullo; ed è romoroso, scintillante e giocondo.

Ma se la vita del poeta rimase alquanto contaminata dalla corruzione romana, la generosità del suo animo, irrompendo da ogni parte, ci fa perdonare a' suoi tra-

scorsi. Già, prima di tutto, anche quand'egli narra certe storie un po' troppo libere, il suo fondo d'onestà si ribella; e si sente, tra que' versi lascivi, qualcosa d'acre come un rimorso. Donde la protesta del c. 16, che

castum esse decet pium poetam
ipsum, verticulos nihil necesse est.

In oltre, in fondo alla più parte di codesti carmi, si sente l'intenzione del poeta di porre a nudo le piaghe della società nella quale egli vive. I figuri ch'e' si pone dinanzi, da Suffeno, il poeta che ammira sè stesso, a Tallo, ladro e cinédo; da Cesare e Mamurra,

uno in lectulo erudituli ambo,

a Gellio, di cui la fama sussurra anche qualcosa di più abietto; da Gallo, che si sollazza col nipotino e con la cognata, a Vezzio, fatuo e verboso; da Silone, mezzano, ad Ameana, baldracca, son così veri tutti, e così diligentemente osservati, e così sicuramente disegnati, che ti sembrano vivi, e tu li vedi moversi e gli odi parlare, e provi l'illusione di tutto un mondo che ti si ridesta dinanzi. Parco nel colorire, Catullo ha l'arte dei contorni e dell'ombre. Non solo ti dà 'l personaggio comico, ma te lo dà pure sotto una luce che ti renda più allegra la caricatura. Del resto bisogna notare che, in fin delle fini, la società in Roma sentiva e pensava a quel modo; e nessuno v'ha tra' poeti romani che sotto il velo roseo dell'epicureismo non sia press' a poco impiastricciato della medesima pece.

Catullo, come tutti i poeti che si pongono in relazione immediata con la natura, ha la ricchezza e la freschezza de' particolari, a' quali la sua natura dolce e femminile dà talora una grazia di movenze, una morbida voluttà di contorni e un grato profumo d'ingenuità che mai l'uguale. Il carme per le nozze di Junia e Manlio, per la squi-

sita delicatezza del tocco e 'l vezzoso atteggiarsi delle immagini e la trasparente semplicità dello stile, è ciò che di più perfetto in tal genere ci resti delle antiche letterature. Catullo è ingenuo e passionato, tenero e feroce, triste e gaio a un tempo. E 'l suo stile sobrio, spontaneo, efficace, rende meravigliosamente tutte le vibrazioni di quel ricco e sonoro stromento ch'è 'l suo core. Lo stile di Catullo ha quasi sempre l'andatura svelta della prosa, se bene talvolta si colori e si ravvivi e s'alzi a volo col lampeggiare superbo della lirica vera. La lingua è schietta; ha un sapore brusco d'antico, e contiene assai meno grecismi che quella d'Orazio, di Properzio e di Tibullo.

Noi non crediamo d'osar troppo affermando che Catullo è il maggiore tra i lirici della letteratura romana. Più variamente lirico di Tibullo e più originale di Properzio, Catullo rimane inferiore solamente ad Orazio per il netto rilievo e la cesellatura elaborata e la plastica finitezza della forma. Ma, per raggiungere quella perfezione di stile, Orazio lascia raffreddare il sentimento, e rimane in questo inferiore a Catullo, così ardente, così vivo e così schietto. L'amore in Catullo è più profondo che in Orazio; l'epicureismo è meno cinicamente cedevole; il sentimento della natura è meno diffusamente pittorico, ma più fresco e più intenso. Orazio ti dà 'l marmo di Paro; Catullo ti dà la carne. Catullo ha l'idealità teneramente malinconica di Tibullo, la mente libera e vigorosa di Properzio, l'arguzia sottile d'Ovidio, e una nervosità tutta sua che pone in germe ne' suoi carmi gli aspetti molteplici del sentimento moderno. Catullo, come Lucrezio, precorse i suoi tempi.

LETTERATURA MODERNA

SAGGI SU 'L ROMANTICISMO

Uno tra' fenomeni della letteratura moderna più complessi e meno determinati è 'l romanticismo. Noi ci proponiamo di riepilogarne con accurata brevità tutta la storia ne' quattro paesi ov' esso ebbe maggiore importanza, vale a dire in Germania, in Inghilterra, in Francia e in Italia, cercando sovra tutto di sorprendere i momenti ne' quali un carattere nuovo, una tendenza diversa, un particolare eterogeneo s' aggiunga a' sembianti originali del fenomeno, e lo muti un poco o lo trasformi del tutto. Dopo, raffrontando i caratteri e le tendenze e i particolari con che 'l fenomeno si manifestò, indagheremo le cagioni delle varie innovazioni; e, infine, cercando per tutte le forme il fondo comune, avremo in esso sicuramente l'essenza del romanticismo.

IL ROMANTICISMO IN GERMANIA

Nell'anno di grazia 1808, a Vienna, Augusto Guglielmo Schlegel, innanzi a un attento e numeroso uditorio, recitò quelle lezioni di letteratura drammatica, dalle quali, pubblicate per le stampe nell'anno seguente, gli venne fama di primo fra i critici, nonchè di Germania, d'Europa. Fin dalle prime lezioni l'arguto professore volle fermare la questione del romanticismo, che già da mezzo secolo fermentava in Germania più nell'opere d'arte che ne' lavori di critica. « Tra noi, scrisse il Goethe nel 1818, in uno studio su 'l romanticismo d'Italia, la lotta, se lotta per avventura essa fu, si svolse più nella pratica che nella teoria [1]. » In fatti, quando su 'l principio del secolo XVIII, il gusto francese della corte di Luigi XIV cominciava a diffondersi in molta parte d'Europa, il Gottsched, per dare il colpo di grazia alla stravolta e lascivamente erudita e artificiosamente fantastica scuola di Slesia, che aveva avuto per capi il Hoffmannswaldau, autore delle *Lettere d'Eroide,* e il Lohenstein,

(1) Goethe's *Sämmtl. Werk. D. Romant. in Ital.*

autore d'un romanzo, che fu famoso, sur *Arminio e Tusnelda*, introdusse, di sur i modelli francesi, l'amore d'una sua classicità ragionata a freddo. Un tentativo di rinnovamento era stato fatto parecchi anni a dietro dal Wernicke, che nel suo poema giocoso, *Hans Sachs*, aveva combattuto la scuola di Slesia, e dal Brockes, che aveva tradotto dall'inglese le *Stagioni* del Thomson; ma 'l Gottsched, avendo derivata la sua classicità da' Francesi e sovra tutto dal Corneille e dal Racine; e avendo affermato che la poesia nasce solo dalla conoscenza delle regole e non dalla potenza fantastica; fu cagione che tutta la letteratura tedesca divenisse a poco a poco una sciatta imitazione della letteratura francese, come la vita tedesca era divenuta un' ignobile scimierìa della vita francese. E a quel modo che le feste di Federico Augusto, elettore di Sassonia, riproducevano le pastorali mitologiche di Versaglia, nella critica e nella poesia raccoglieva e praticava il Gottsched i caratteri esteriori della letteratura francese, che formarono tutta l'estetica magra della scuola di Sassonia. Il genio tedesco, in somma, piegava in un abbandono svogliato della propria coscienza, quando a rilevarlo sorse Giangiacomo Bodmer, professore a Zurigo, che andava traducendo il *Paradiso perduto* del Milton. Il Bodmer, studioso delle patrie tradizioni e tedesco nell' anima, amava e ammirava più la letteratura inglese che la francese, nella quale non ritrovava in alcun modo la tendenza tedesca; e non sapeva intendere per quali ragioni tutto il materiale epico e lirico del medio evo tedesco non avesse a entrare nella rigenerazione letteraria. Nel 1737, pubblicando il Bodmer col Breitinger un giornale, *I discorsi dei pittori*, a imitazione dello *Spettatore* dell'Addison, s' accese una disputa fra il Bodmer e il Gottsched intorno il Milton. Il Bodmer sosteneva che nessuna regola crea poeta, se non si nasce dotato d'una potenza

fantastica non ordinaria; il Gottsched, con la pedanteria delle sue regole, ebbe la peggio. Intanto le canzoni dei *minnesinger* pubblicati dal Bodmer, e i *Niebelungen* da lui scoperti, e i poemi antichi di Wolfram d'Eschenbach e d'Alberto von Scharfenberg, cominciarono a venire in voga; e 'l Wieland parlava di voler tradurre lo Shakspeare; e 'l Klopstock immaginava la sua *Messiade.* Per tal guisa, il sentimento religioso cristiano, sorretto e idealizzato dalle saghe eroiche, s'allargava man mano su 'l goffo impiastriccio del classicismo imbellettato e imparruccato di bianco e incipriato secondo la moda di Parigi. A questo punto, se bene il nome non esiste ancora, comincia a far capolino il romanticismo tedesco con due fra i suoi caratteri più spiccati, il sentimento religioso cristiano, e il sentimento nazionale e cavalleresco. E, imitare per imitare, i modelli inglesi furon dichiarati degni di preferenza.

Dalla lettura del Milton venne probabilmente al Klopstock l'idea d'un poema religioso. E 'l Klopstock fu il frutto delle battaglie che 'l Bodmer combattè in favore d'una poesia intimamente tedesca. Il sentimento religioso cristiano si solleva fino alle faticose vaporosità del misticismo nella *Messiade:* il sentimento nazionale e cavalleresco volteggia tra le fanfare de' canti su *Arminio,* e dell'odi *La mia patria, Le due Muse* e altre molte del poeta di Quedlimburgo, che veramente è il primo campione dal romanticismo. Intorno a lui si raggruppano il Krestschmann e 'l Denis per l'ideale del medio evo tedesco; il Gellert e Giovanni Adolfo Schlegel per l'ideale religioso; il Gessner e lo Schubart per la morbidezza femminile de' sentimenti, e la corretta minuziosità della forma. Per altro, la poesia del Klopstock, se da sola era bastata a destar l'ammirazione di tutta la Germania, che oramai sentiva di non esser più sotto il dominio francese, non

poteva poi garbar troppo ai molti che si smarrivano tra le nebbie di quei concepimenti.

Questo desiderio vivo d'una comprensione più larga e più serena della vita fu appagato dal Lessing prima, e poi dal Winkelmann; i quali, analizzando con profondità di filosofi e passione d'artisti l'ideale armonioso della bellezza antica, aprirono la strada al rinnovamento classico della Germania. La poesia tedesca si rinfrescò nelle pagine del *Laocoonte* del Lessing e della *Storia dell'arte presso gli antichi* del Winkelmann tutte impregnate d'euritmia pagana, e derivanti dalla contemplazione dell'Apollo di Belvedere e della Venere di Milo il sentimento tranquillo della vita ellenica. Non era più 'l classicismo rinfrinzellato di terza e di quarta mano della scuola di Sassonia: era più presto il classicismo vero che fluiva divino per i canti d'Omero nella traduzione del Voss.

L'influenza del Winkelmann fu generale; poi che 'l passionato archeologo riuscì con la sola analisi de'capolavori dell'arte antica a invogliare allo studio de'poeti greci e latini. Ma più diretta, più determinata, più efficace fu l'influenza del Lessing. Il quale, procedendo in parte dal Bodmer, sterminò a fatto la scuola del Gottsched; e nella *Drammaturgia* diede la caccia a'freddi impettimenti del teatro francese e a chi se ne compiaceva; e ricondusse l'arte tedesca alla tranquilla rappresentazione del reale. Nel *Laocoonte* è 'l trionfo su l'artificiosità vuota della poesia del suo tempo, la quale si profondeva in descrizioni e in allegorie; onde il Lessing, tracciando esattamente i limiti della pittura e della poesia, scriveva: « Come al poeta è prescritta l'osservanza della successione nel tempo, così al pittore l'osservanza della successione nello spazio. Ravvicinare in uno stesso quadro due congiunture diverse, come ha praticato Francesco Mazzuoli nel suo Ratto delle

Sabine, ove ha pur cacciata la riconciliazione de' mariti co' padri; o Tiziano, che di tutta la Storia del Figliuol prodigo ha fatto un quadro solo, è, da parte, del pittore, un abuso contro i diritti del poeta, e un peccato contro il buon gusto. Per la stessa ragione anche la descrizione successiva di molte cose o di molte particolarità d'una cosa, le quali in natura si presentano a un medesimo istante, fatta con l'intento di dare un'idea del tutto, è, da parte del poeta, un abuso contro i diritti del pittore, e una disutile vessazione dell'intelletto[1]. » Così reso il dominio del tempo al poeta, e quello dello spazio al pittore, il Lessing conchiude contro tutte le violazioni di questa regola: la rappresentazione de' minuti particolari d'un luogo che si vuole descrivere; l'analisi delle diverse parti nella rappresentazione della bellezza corporale; la poesia didattica, e via dicendo.

Allora germogliò la fioritura classica della poesia tedesca. In vano la rivoluzione già irrompente dagli scritti del Voltaire e del Rousseau inoculava il veleno d'un ideale impossibile al Werther del Goethe e al Carlo Moor dello Schiller; in vano il misticismo religioso si inacerbiva in misticismo filosofico nel Lavater; in vano il dramma sentimentale dell'Iffland, del Kotzebue e del Miller si sdilinquiva contro l'umorismo inglese di Jean Paul: il senso agile dell'esistenza, alla maniera dei Greci, spirando nel concetto della cultura universale, fermato dall'ingegno poderoso del Herder, purificava e fecondava tutto il materiale in fermentazione da tanti anni. E allora giganteggiò 'l Goethe, che abbracciando col suo calmo e poderoso intelletto quel materiale, lo dispose per tutto il *Faust* e per tutta la sua opera letteraria; e dalla dolce religiosità de' cori di Pasqua e dalla cupa

---

(1) LESSING'S *Laocoon*.

sensibilità del *Werther* assorse fino alla bellezza pura della notte classica di Santa Valpurga e dell'*Elegie romane* e dell'*Arminio e Dorotea.* Anche lo Schiller fu trascinato dalla lettura del Lessing e del Winkelmann a tradurre Euripide e Virgilio, e a studiare gli antichi; e la sua educazione classica mise un freno all'effusione soverchia del suo temperamento malinconico più tosto che sereno come quello del Goethe.

Giovanni Wolfgang di Goethe, in fatti, cominciò col Gellert in Lipsia lo studio delle fredde eleganze, che quegli aveva ereditate dal Gottsched. Quando il *Laocoonte* del Lessing apparve, il Goethe ne rimase meravigliato e commosso; onde cominciò a coltivare il suo gusto dell'arti plastiche presso un ricco dilettante, il signor Breitkopf, e 'l suo gusto letterario presso una donna colta e intelligente, la signora Böhme. A Strasburgo conobbe il Herder, col quale slargò i suoi concetti, e nello studio della poesia popolare compì l'educazione del proprio ingegno. E allora pubblicò 'l *Goetz di Berlichingen*, un dramma nel quale all'imitazione francese sottentra la rappresentazione originale e storicamente fedele della vita tedesca nel medio evo. Poco dopo pubblicò anche *I dolori del giovine Werther*, un romanzo ch' ebbe grande successo in tutta l' Europa, fu tradotto in parecchie lingue, e trovò lettori dovunque. In quel tempo il Goethe immaginò anche il *Clavigo;* scrisse assai liriche, specialmente d'amore; e conobbe molte persone illustri, fra le quali Carlo Augusto, principe ereditario di Weimar; che, salito al trono, lo nominò consigliere di legazione. E già 'l suo ingegno infiacchiva nella rosea oziosità di troppi ricordi d'amore, Federica, Lilì, Carlotta, e via dicendo, quand'egli pensò di sottrarsi a tutte le cure, di spezzar le catene, di vivere, in fine, per conto suo, dopo aver vissuto per conto di

altri; e partì senza commiati verso l'Italia. Quivi trovò finalmente il suo ideale classico, e vi si tuffò intero. Per tal modo germogliarono i capolavori del Goethe; e, in fatti, tornato a Weimar nel 1788, pubblicò l'*Ifigenia*, e, pochi anni dopo, l'*Elegie romane*, l'*Alessi e Dora*, e l'*Arminio e Dorotea:* tutti lavori perfetti e per una grazia semplice congiunta a una calma poderosa nel contenuto, e per una purezza antica di forma; senza dire dell'*Egmont* e del *Torquato Tasso*, due nuovi drammi; del primo *Faust*, e del *Guglielmo Meister*, un romanzo. Ma passati i furori della rivoluzione, e dopo che il Goethe ebbe sposata Cristiana Vulpius nel 1806, egli divenne l'Apollo Musagete della letteratura tedesca. Allora studiò e scrisse intorno la critica, la fisica, la botanica; rinfrescò e rinvigorì quel panteismo, ch'egli aveva derivato dallo Spinoza, nell'esperienza scientifica del Linneo; propose una nuova teoria de' colori; dichiarò in versi gli *Amori delle piante;* e scrisse con lo Schiller le lettere su la teorica della poesia. Ma, negli ultimi anni, il romanticismo invadente gli s'attaccò ancora, come gli s'era attaccato nella giovinezza; ond'egli scrisse le strofe colorite ma deboli del *Divano d'Oriente e d'Occidente*. In fine, dopo aver compiute le memorie della sua vita e 'l racconto del viaggio in Italia, pubblicò intero il suo *Faust* nel 1831, e l'anno seguente morì.

Federigo di Schiller fu assai meno pagano di temperamento, se non d'intelletto, che 'l Goethe. Studiò teologia; poi giurisprudenza alla scuola militare di Ludwigsburg; e, in fine, anche medicina. Spirito ardente, era appassionato del Rousseau e della rivoluzione; sì che, dopo la rappresentazione de' *Masnadieri* nel 1781, per non obbedire all'intimazione del duca di Würtemberg di non occuparsi più di letteratura, disertò da medico militare; e andò a vivere a Bauerbach, presso la

signora di Wollzogen. Nel 1783 fu fatto poeta di teatro a Mannheim, dove prese a compilare la *Talia renana*. Nel 1787 pubblicò 'l *Don Carlos*, che segna il principio della maturità poetica dello Schiller: il quale, due anni dopo, accettò d'insegnare storia a Jena; se non che 'l difetto di scolari non gli permise di sopperire a' suoi bisogni. In tanto aveva pubblicata la *Storia della caduta de' Paesi bassi*, e lavorava alla *Storia della guerra de' trent' anni*, quando nel 1790 sposò Carlotta di Lengefeld: e seguitò a occuparsi anche di filosofia e di critica, vivendo con l'insegnamento dell'estetica. Nel 1800 diede alla luce un dramma epico in tre parti, *Wallenstein*, nel quale si tenne rigorosamente fedele alla storia; dal 1801 al 1803 apparvero la *Maria Stuarda* e la *Pulcella d'Orléans*, due tragedie dove serpeggia la tendenza cattolica del tempo; la *Sposa di Messina*, e, in fine, il *Guglielmo Tell*, ch'è 'l suo capolavoro e per l'alta idealità de' sentimenti umani, e per l'efficace espressione dell'emozioni, e per la pittoresca rappresentazione della natura. Lo Schiller morì verso i primi di maggio del 1805, nel pieno vigore della sua nobile intelligenza.

Il Lewis, nel suo magistrale lavoro su *La vita e le opere del Goethe* così pone a raffronto i due poeti più grandi della Germania: « Ravvicinando il Goethe all'ideale greco e lo Schiller all'ideale cristiano, ho già dichiarato, parmi, che l'uno rappresenta il realismo, e l'altro l'idealismo. Il Goethe stesso ebbe a notare tale diversità. Lo Schiller era innamorato dell'idea di libertà; il Goethe, in vece, dell'idea di natura. Ciò appare da' loro scritti: lo Schiller assorge sempre a non so che più grande che la natura, e converte gli uomini in semidei; il Goethe s'adopera più tosto a lasciar libero il varco alla natura, riproducendo le forme più

perfette dell'umanità.... Ma se bene il contrasto fra questi due temperamenti è a punto il contrasto fra 'l reale e l'ideale, fra le tendenze oggettive e le soggettive, cadrebbe in errore chi affermasse che 'l Goethe è un puro realista, e lo Schiller un semplice idealista. Osserva molto argutamente il Gervinus che 'l Goethe sembra idealista, se si paragoni al Nicolai o al Lichtenberg; come lo Schiller sembra realista, se si paragoni al Kant e a' seguaci di lui [1]. »

Intanto il Herder seguitava a propugnare il suo cosmopolitismo letterario, traducendo dalle poesie popolari di tutti i tempi e di tutti i luoghi; traducendo dalle lingue orientali, dal latino, dal greco; traducendo dalle lingue romanze. Innamorati di questo concetto di letteratura universale che ricollegavano alle tradizioni religiose e nazionali del Klopstock, i fratelli Schlegel fondarono il « romantiscismo » propriamente detto. Lo studio amoroso e paziente, ch'essi consigliavano delle letterature « romanze » diede il nome alla scuola. E in quell'anno stesso che Augusto Guglielmo predicava a Vienna il vangelo romantico, Federico si convertiva al rito cattolico, che difese nelle sue lezioni di *Storia della letteratura antica e moderna;* nelle quali tracciò nettamente i caratteri fondamentali del nuovo sistema. « Il cristianesimo da un lato, egli dice, e dall'altro la mitologia nordica e i tempi remoti della Germania sono i principali elementi di tutta la cultura intellettuale e 'l materiale poetico dell'Europa: questi elementi si mescolarono nel medio evo, vale a dire in quell'età che corse da Attila (433) fino alla pace di Vestfalia (1648): a questo punto la poesia mette capo nella storia. Ora, il materiale della poesia moderna, la quale ha da avere

(1) Lewis' *Life and Work of Goethe.* London, 1856.

un contenuto storico e nazionale, è tutto sicuramente nel medio evo, età di tutte la più feconda [1]. » In Germania, dunque, il romanticismo accadde più tosto per evoluzione tranquilla, che per attrito furioso.

Augusto Guglielmo Schlegel dichiarò nelle sue lezioni di letteratura drammatica, i caratteri e le tendenze del romanticismo. Egli affermò che il cristianesimo, avendo dato un nuovo indirizzo alla civiltà europea, è naturalmente la base d'una letteratura che rispecchi questo nuovo indirizzo; soggiunse che, dopo il cristianesimo, il fiero carattere de' conquistatori del settentrione avendo determinato una disposizione più severa e profonda, se bene men luminosa, nella coscienza umana, diventa il necessario puntello dell'arte romantica, che, per questa ragione, piglia con le leggende e le favole della mitologia nordica, un aspetto cavalleresco molto diverso dall'aspetto tranquillo che la mitologia greca diede all'arte pagana; dimostrò come, nessun popolo avendo il diritto d'uniformare al proprio il gusto degli altri popoli, alla cultura universale debba infallibilmente informarsi l'arte moderna; e distinse con molto acume l' intima natura del classicismo e del romanticismo in queste parole: « I Greci vedevano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I moderni, all'incontro, hanno il profondo sentimento d'un'interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo, che rende questo ideale impossibile a effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire intimamente i due mondi fra i quali ci sentiamo divisi, quello dei sensi e quello dell'anima: ella si compiace tanto di santificare le impressioni sensuali con l'idea del misterioso vincolo che le congiugne a' sentimenti

---

[1] F. v. Schlegel's *Geschicht. d. alt. u. neu. Lit.*

più elevati, quanto di manifestare a' sensi i movimenti più inesplicabili del nostro cuore, e le sue più vaghe percezioni. In una parola essa dà anima alle sensazioni, corpo al pensiero. Non è dunque meraviglia che i Greci ne abbiano lasciato in tutti i generi de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovavano la soluzione del problema che s'avevano proposto: i moderni, a rincontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare sè stessi; e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto che l'espone al pericolo d'esser male apprezzate [1]. » In somma, l'equilibrio interiore è l'essenza del classicismo; lo squilibrio interiore è l'essenza del romanticismo. Ed è per questo che il Goethe, pur ammettendo il romanticismo riguardo allo slargamento del contenuto poetico, e alla corrispondenza tra lo scrittore e la vita che lo circondava, diceva all'Eckermann: « Io chiamo classico ciò che è sano, e romantico ciò che è malaticcio [2]. »

Federico von Hardenberg, più conosciuto col pseudonimo di Novalis, e Federico Tieck furono i più puri campioni della poesia romantica. Il primo, più religioso, scrisse un romanzo e degl'inni sacri, tutti impregnati e corrosi da un misticismo isterico e quasi sensuale; il secondo, più cavalleresco, narrò nel *Phantasus* la leggenda di Melusina, e compì la traduzione dello Shakspeare cominciata dallo Schlegel, e quella del *Don Chisciotte* del Cervantes.

Ma da' tre caratteri del romanticismo tedesco, il sentimento religioso, il sentimento nazionale e la cultura

---

(1) A. W. Schlegel, *Corso di lett. dramm.* vers. Gherardini, 2.ª ediz. Napoli, 1859.

(2) Eckermann's *Gespräche.*

universale, si sgrupparono tre specie di romanticismo: il romanticismo religioso alla maniera del Wackenroder, che nelle *Fantasie d'arte* esaltò l'ideale mistico; il romanticismo nazionale alla maniera di Ludovico Uhland e della scuola sveva, che nelle sue ballate esaltò l'ideale cavalleresco; e, in fine, un romanticismo cosmopolita che andò a cercare il materiale e qualche volta perfino il motivo poetico da per tutto, in Turchia e in India, nella letteratura ebraica e nella spagnola. Appartengono a questa terza ramificazione romantica Federico Rückert, Augusto von Platen e Arrigo Heine. Essa, per altro, vince di molto, sovra tutto col Platen e col Heine, le due prime; e, se bene qua e là spruzzata anch'essa di memorie religiose e cavalleresche ed impregnata a fatto d'idealismo rivoluzionario, raggiunse talora, nella forma, una purezza e una snellezza e una semplicità classica; ed ebbe fresco il sentimento della natura, e viva e vera ed efficace la rappresentazione del reale. « Gli bisognano, dice in fatti del romanticismo Arrigo Heine, delle immagini così chiare e nettamente disegnate come quelle della poesia plastica [1]. » E, dopo: « Nel *Faust* e nei *Lieder* del Goethe si notano gli stessi lineamenti puri che nell'*Ifigenia*, nell'*Arminio e Dorotea*, nell'*Elegie* e via dicendo. » E, in fine: « Altri v'hanno e troppi di numero, i quali osservando l'enorme influenza esercitata su la poesia romantica dal cristianesimo, e, dopo, dalla cavalleria, credono indispensabile mescolare questi due elementi, per dare alla loro poesia il carattere del romanticismo. Io penso, da canto mio, che cristianesimo e cavalleria non sono stati se non il mezzo d'aprir la strada al romanticismo; la fiaccola del quale splende da

---

(1) Heine's *Sämmtl. Werk. D. Romant.*

gran tempo su l'ara della nostra poesia: nessun pontefice ha più a versarvi olio sacro; nessun cavaliere ha più a vegliarle da presso, armato di tutto punto. »

Anche i poeti filopatridi e politici, come il Körner, l'Arndt, il Fallersleben, il Freiligrath e 'l Hervegh si rannodano o per un verso o per un altro ai romantici; anzi può dirsi che dal 1808 fino ai giorni nostri, il movimento letterario tedesco sia stato tutto, meno qualche rara eccezione, una fioritura romantica che si svolge e si slarga con le forme più varie e le tendenze più disparate. Il romanticismo triste e quasi leopardiano del Lenau, come il romanticismo colorito e frondoso del Hamerling; il romanticismo orientale e sentenzioso del Bodenstedt, come il romanticismo sentimentale del Geibel; il romanticismo religioso del Knapp come il romanticismo positivo del Feuchtersleben, derivano tutti dal seme che piantato dal Bodmer e dal Klopstock, germogliò e sorse e fruttificò per le teorie del Herder e dello Schlegel e la pratica del Tieck e di Novalis.

IL ROMANTICISMO IN INGHILTERRA

Nell'ottobre del 1820, lord Giorgio Byron, tra i baci della contessa Guiccioli e le strofe agili e colorite e sprezzosamente spensierate e mordaci del suo *Don Juan*, dedicando il *Marin Faliero* al Goethe, e accompagnando la dedica con una lettera molto originale, soggiungeva in poscritto: « M'accorgo che in Germania come in Italia son grandi le contese fra « classicismo » e « romanticismo, » parole che non eran punto oggetto di controversia in Inghilterra, per lo meno quand'io n'esulai, quattro o cinque anni a dietro. Alcuni scrittorelli, per dir vero, anche colà insultavano al Pope e allo Swift; ma codesto accadeva perchè coloro non sapevano scrivere nè in prosa nè in verso; e nessuno, per altro, li stimava degni di formar setta. Forse qualcosa di simile sarà nata di recente; ma io non ne so nulla; e davvero sarebbe così sciagurata faccenda, ch'io non vorrei pur sentirne discorrere [1]. » E nel febbraio dell'anno se-

(1) Lord Byron, *Œuvres complètes* trad. par B. Laroche, Paris, 1851. — Id. trad. da C. Rusconi, Torino, 1859.

guente, pigliando la difesa del Pope contro il Bowles, in una lettera a Giovanni Murray; e combattendo, fra molte altre cose, i sistemi e le classificazioni, dichiarava in nota: « Lo Schlegel e madama di Staël si sono adoperati a ordinare la poesia in due sistemi, il classico e 'l romantico; e se ne cominciano a vedere gli effetti [1]. »

E pure, fin dal 1802 la *Rivista d'Edimburgo* accennava a una setta di dissidenti in poesia; e pure, per non dire d'Edoardo Young, il religiosamente malinconico autore delle *Notti*, anche il Cowper, col suo tetro e nervoso puritanismo e con la sua lacrimosa sentimentalità, s'era fatto ammirare dal pubblico inglese per tutta la seconda metà del secolo XVIII; e pure Roberto Burns, morto nel 1796, aveva cantato con agile e vigorosa indipendenza di stile, l'amore e la libertà. Ma in Inghilterra il romanticismo si manifestò e si svolse senza il fragoroso trombettar di teorie, onde fu preceduto e accompagnato in Germania, in Francia e in Italia; e si può affermare che in nessun paese la parola « romanticismo » diede luogo a così magre dispute come nell'Inghilterra; la quale, non di meno, aveva tanto contribuito, co'modelli della sua letteratura, alla primavera del romanticismo tedesco. In somma, in Inghilterra il fenomeno del romanticismo accadde assai prima che in Germania fosse inventata la parola; e i materiali, i mezzi, i caratteri, le ragioni e gl'intenti del romanticismo inglese furon per molti anni e in molta parte diversi da quelli del romanticismo tedesco; tanto che, all'apparenza, l'uno non tenne qnasi in nulla dell'altro. Non nel sentimento religioso, che già più di centocinquanta anni prima aveva raggiunto la più sublime altezza nel

---

(1) Lord Byron, *op. cit. Lettere al Murray sulle osservazioni del Bowles intorno il Pope.*

Paradiso Perduto del Milton; non nel sentimento nazionale e cavalleresco, che non aveva troppo bisogno di rinvigorirsi, dopo, per non dir altro, i dieci drammi stupendi che lo Shakspeare derivò dalla storia inglese; non nel concetto della cultura universale, che non era più a predicarsi in un paese, dove già su lo scorcio del 500 e su 'l principio del 600 lo Shakspeare derivava il canavaccio de' suoi drammi e delle sue commedie da Plauto e dall'Ariosto; dalle novelle del Boccaccio, del Giraldi, del Bandello, e di ser Giovanni Fiorentino, e del Goulart, e dalle croniche del Belleforest; e da Plutarco e da'racconti popolari della Scozia: e 'l Gascoigne traduceva le commedie dell'Ariosto, e l'Harrington l'*Orlando Furioso;* e 'l Fairfax la *Gerusalemme liberata* del Tasso; e lo Chapman i *Giorni* d'Esiodo e i poemi d'Omero; e tutti leggevano e Dante e 'l Petrarca e 'l Castiglioni e i novellieri nostri; e 'l Ronsard e 'l Montaigne e i poeti e i novellieri francesi; e gli scrittori dell'antichità greci e latini.

Certo, il romanticismo tedesco si mescolò dopo al rinnovamento inglese; certo, la preparazione storica onde il Goethe moveva per elaborare le sue tragedie, fu grande incitamento a Gualtiero Scott, il quale nella suo giovinezza aveva tradotto il *Goetz di Berlichingen*, nella preparazione storica de'suoi romanzi; certo, i drammi del Kotzebue invasero, su la fine del secolo XVIII, la scena inglese; ma, insomma, la rivoluzione romantica dell'Inghilterra fu tutt'altra da quella della Germania; e un punto solo fu comune a entrambe, e proprio quello che si considerò meno da' teorizzatori del romanticismo in Germania; vale a dire lo strappo profondo che, dopo la rivoluzione religiosa, s'era fatto nella coscienza moderna, e dal quale, per vie tanto diverse, dovevano derivare tutti i grandi malati del dramma e del poema mo-

derno, da Hamlet a Werther, a Carlo Moor e a Faust; a Renato e a Frank; a Manfred e a Don Juan; a Jacopo Ortis e ad Armando. Ma bisogna anche ricordare come prima che la Germania avesse il *Werther* del Goethe e i *Masnadieri* dello Schiller, l'Inghilterra avesse avuto, anche dopo l'*Hamlet,* la poesia del Cowper e quella del Burns.

Assodato, dunque, come il rinnovamento letterario dell'Inghilterra non pigliasse le mosse da quello della Germania; assodato come l'innovazioni dell'uno non fossero quelle dell'altro, perchè l'aveva già tutte sorpassate; assodato come dalle forme esteriori del secondo fossero molto diverse quelle del primo; possiamo i caratteri di questo e le fasi studiare più da vicino.

Il classicismo francese del secolo di Luigi XIV, come aveva allagato la letteratura tedesca, sotto il patrocinio del Gottsched, così s'infiltrò, sotto il patrocinio del Dryden, nella letteratura inglese del regno di Carlo II, e spense l' ultime audacie della Rinascenza, e la religiosità passionata della letteratura puritana della Repubblica. E mentre alla Corte di Carlo II s'imitava lo scetticismo galante della Corte di Francia, Giovanni Dryden, nella *Difesa per l'epilogo della Conquista di Granata,* nei *Princípi di criticismo nella tragedia,* e nel preambolo al *Tutto per amore,* accusava lo Shakspeare di trivialità nel linguaggio, d'incertezza nello stile e d'inverosimiglianza nella favola; e adduceva le regole non solo d'Aristotele e di Orazio, ma del Boileau ancora e del Rapin; e imitava ne'suoi drammi e nelle commedie il Corneille e 'l Racine e 'l Molière, pur sostenendo che il teatro francese non avesse caratteri comici; e che nelle tragedie l'azione troppo scarsa anche difettasse di naturalezza e di varietà. In somma, egli che fornito, com' era, di larga educazione classica, divenne critico

acuto e valente traduttore, come poeta non fece se non inverniciare goffamente di classicismo francese la vanità licenziosa che si diffondeva dalla Corte nella società, ne' costumi e nell' arte. Ma e la Corte e la letteratura di Carlo II imitavano la Corte e la letteratura di Luigi XIV a quel modo, dice il Taine nella sua *Storia della letteratura inglese* (1), che un impiastricciatore di insegne imiterebbe un pittore. E l'innovazioni, non sempre felici, recate al metro, alla lingua e allo stile, non valgono a compensar l'inettezza di questo classicismo di seconda mano.

Il Dryden morì nel 1700. Ne seguì, con maggior fortuna, i precetti Alessandro Pope, il quale nel suo *Riccio rapito* imitò il *Lutrin* del Boileau, conformando la sua maniera di rimare a quella dei poeti francesi. Egli tradusse pure l' Iliade; e nel *Saggio su l' uomo* svolse e allargò le libere dottrine del Voltaire, del Montesquieu, del Barone d'Holbach; e ne' *Saggi morali* quelle del La Bruyère: e con tale purezza di stile che 'l Byron non solo lo pone molto vicino allo Shakspeare e al Milton, ma lo paragona a un tempio greco della più bella architettura; e soggiunge che, se la letteratura inglese dovesse andar perduta, gl' Inglesi vorrebbero salvati i drammi dello Shakspeare e i poemi del Milton, ma il resto degli uomini si contenterebbe di salvare gli scritti del Pope (2). Anche lo Swift e l'Addison si rilegano alla scuola classica per la correttezza della forma, se bene e l'umorismo dell'uno, e la satira e la critica dell'altro risentono già nel contenuto il soffio della vita moderna.

Ma súbito dopo la scuola descrittiva del Thomson, il poeta delle *Stagioni*, e quella sentimentale del Gray,

---

(1) TAINE, *Hist. de la Lit. angl.* Paris, 1864.

(2) LORD BYRON, *op. cit.*

il poeta del *Cimitero di campagna,* anche la forma, verso la metà del secolo XVIII, tende a innovarsi. All' epistola in versi succede la lirica intima; alla tragedia il romanzo. La regolarità del piano, la moderata struttura delle parti, il plastico rilievo de' concetti, tutto è messo da banda; e diventa di moda una forma mobile e vaporosa che si contenta di notare fugacemente le piccole impressioni dell'animo, senza alcun freno d'arte, e dando alla lingua viva e comune il luogo della lingua accademica e solenne.

A questo punto comincia davvero il romanticismo inglese, che fu quasi tutto rinnovamento di forma. Anche il contenuto slargava man mano il suo cerchio, ma sempre intorno a quella face di libertà di coscienza, e di idealismo umanitario e sociale, che movendo dai primi filosofi della rinascenza e dalla rivoluzione religiosa, aveva scosso la coscienza inglese con l'Hobbes, e poi col Collin, il Tyndal e il Bolingbrocke, fino al realismo scientifico del Locke; e dall' Inghilterra, spandendo le sue faville sino in Francia, era qui divampato nell' opera del Voltaire e del Rousseau; la quale, prorompendo in torrenti di fiamme per tutta l' Europa, l' Inghilterra non esclusa, aveva prodotto le rivoluzioni della politica, della coscienza e dell' arte.

Il rinnovamento della forma è dovuto principalmente a Guglielmo Cowper e a Roberto Burns. Il Cowper, nel *Cómpito,* ch' è il suo lavoro più famoso, conduce i lettori per tutte le volute del suo pensiero, e passa, senza altra ragione che il capriccio della sua fantasia, dal cielo alla terra, dagli uomini alle bestie, dall' amor materno alla sentimentalità repubblicana e umanitaria. Così nelle sue poesie il Burns fonde arditamente tutti gli stili, il sublime e 'l triviale, il semplice e 'l frondoso, il satirico e 'l malinconico; e, con una foltezza selvag-

gia d'immagini, vanta a un tempo la miseria e l'amore, la natura e la rivoluzione.

Ma egli è solo con Gualtiero Scott e co' poeti laghisti che 'l romanticismo tedesco reca alla letteratura inglese il risveglio del sentimento nazionale e cavalleresco, e 'l gusto delle ballate. Lo Scott traduceva le ballate del Bürger senza ricordarsi che il Bürger le aveva derivate da quelle della Scozia; Carlo Lamb ricostruiva criticamente il secolo XVI; il Southey, il Wordsworth e 'l Coleridge, i tre più illustri laghisti (così chiamati perchè dimoravano su le rive de' laghi di Cumberland e Westmoreland) andavano a cercare nelle raccolte del Percy e del Warton i motivi delle loro ballate. In oltre, la castigatezza di forma della scuola classica non ebbe più valore; e i poeti della Rinascenza, il Lyly, il Marlowe, lo Shakspeare, coi loro accenti efficaci e nativi, tornarono in moda; e in luogo della strofa classica si tentarono, sovra tutto dal Southey e dal Coleridge, ritmi nuovi; e al linguaggio elevato si sostituì nella poesia il linguaggio umile con le sprezzature de' vecchi poeti. A tal segno che il Byron, nelle note a'suoi *Bardi inglesi e critici di Scozia*, affermò che 'l *Thalaba* del Southey era scritto con manifesta incuranza d'ogni forma poetica; e che a convertire in prosa le stanze dell'Hayley bastava toglier via l'ultima sillaba d'ogni stanza. E, in fine, dall'idea tornata più pomposamente per la via della Germania, d'una cultura universale, sgusciò anche in Inghilterra una nidiata di componimenti d'argomento non solo biblico e medievale, ma arabo, messicano, spagnolo, turco e italiano. Non faccio frasi: potrei citare gli scritti dove ciascuna di queste varie nazionalità è rappresentata.

Da questo lavorìo tumultuoso ed informe, due concetti e due scuole si sgruppano alla fine: la scuola della

poesia storica, che procede veramente dalle tragedie storiche del Goethe e dello Schiller; e la scuola della poesia rivoluzionaria e malata d'ideale, che procede direttamente per la materia poetica se non per la forma, dal Cowper e, più ancora, dal Burns. L'una è rappresentata da Gualtiero Scott, l'altra da Giorgio Byron.

Lo Scott studiò e rese con amore il passato; e divenne il più popolare tra i romanzieri moderni, e per la potenza delle sue descrizioni tutte fresche di colore locale, e per la pittura efficace de' costumi, e, sovra tutto, per un'amabile e tranquilla simpatia di tipi, quasi sempre troppo idealmente nobili e appassionati e cavallereschi. Qui è la ragione dell'entusiasmo destato dall'*Ivanhoe*, per esempio.

Intorno allo Scott si raccolgono, o per un verso o per l'altro, Tommaso Moore, che cantò l'Irlanda e l'Egitto, le Bermude e la Spagna, l'India e la Persia; il Southey che, di repubblicano divenuto poeta di Corte, illustrò in versi l'Arabia, l'America e le costumanze dell'India; il Coleridge, autore di ballate fantastiche; e in fine, la più parte tra i famosi mille novecento e ottantasette poeti d'Inghilterra a quel tempo, messi in berlina dal Byron nella lettera al Goethe. Questa scuola fu assai bene accetta al *cant* ufficiale.

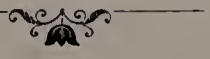
Il quale, in vece, non tollerò mai la poesia scettica, rivoluzionaria e non convenzionalmente morale del Byron e dello Shelley, e, in certa guisa, anche del Wordsworth, il quale, per altro, finì col dar la stura a sermoni rigidamente puri e nella materia e nella forma, e attirarsi gli scherni del *Peter Bell* dello Shelley. Ma trionfando, per l'odio nazionale contro la Francia rivoluzionaria con la quale l'Inghilterra era alle prese, il *cant* politico, religioso e morale, vale a dire il rispetto ostentato delle regole e dell'apparenze; il Byron e lo

Shelley, che s'esaltavano per il piacere e la natura e la rivoluzione, furono costretti a esulare. A ogni modo, e il Byron con l'impeto eloquente de' suoi canti, e la corretta plasticità dell'immagini, e la fosca simpatia de' personaggi, e la varia e pittoresca curiosità delle scene, e l'agile mordacità della satira; e lo Shelley con l'entusiasmo superbo della sua fede rivoluzionaria, e 'l sentimento panteistico della natura, e l'ineguale, ma intensa originalità della forma, e l'inarrivabile luminosità dell'immagini, e la pietà viva de' dolori umani, rimangono tuttavia i più grandi poeti dell'Inghilterra nel nostro secolo. E un fatto è a notare: mentre i caporioni della scuola storica mostravano un superbo disprezzo per il classicismo, anche nella forma, il Byron, capo di questa scuola rivoluzionaria, s'appassionava per il Pope, protestava per la correttezza classicamente armoniosa della forma, e praticava le regole d'Aristotele. Sì che non pare improbabile che 'l Goethe alludesse a lui col suo Euforione, figliuolo a Elena e a Faust, e del quale il coro canta:

Ach! Zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, grosser Kraft,
Leider früh dir selbst verloren
Jugendblüthe weggeraft:
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzendrang,
Liebesglut der besten Frauen,
Nur ein eigenster Gesang (1).

---

(1) GOETHE'S *Sammt. Werk. Faust*, II, Akt 3.



IL ROMANTICISMO IN FRANCIA

Tornando di Germania, madama Staël aveva dato alle stampe, nel 1810, un suo lavoro su la *Germania*, quando, proprio al momento della pubblicazione, il duca di Rovigo, ministro della polizia, ordinò 'l sequestro di tutti gli esemplari; sì che 'l libro apparve solo a Londra, e tre anni dopo. E allora in Francia si parlò per la prima volta di « romanticismo », perchè madama di Staël, ancor tutta avvolta ne' vapori della critica di Guglielmo Augusto Schlegel, scriveva nel capitolo XI del libro: « Il nome di « romantico » è stato introdotto di recente in Germania a designare la poesia derivata, per i canti trovadorici, dal cristianesimo e dalla cavalleria. » E seguitava rifacendo a suo modo le teorie che aveva udito esporre a Vienna dal suo illustre amico, qualche anno a dietro. Nondimeno il fermento romantico esisteva anche in Francia prima che si conoscesse la parola; e, pur senza chiamare romanticismo, come troppo sconsideratamente fa Emilio Deschanel in un suo libro

su 'l *Romanticismo de' classici* [1], qualunque innovazione recata da un forte organismo alla letteratura che lo precede, non è soverchia arditezza cercare i segni precursori del fenomeno propriamente detto, su lo scorcio del secolo XVIII.

Il classicismo, se a pena era sbocciato durante il governo del cardinale Richelieu, che fra un intrigo di Corte e una vittoria su gli Ugonotti trovava anche il modo di scrivere delle brutte tragedie, si spampanò tutto sotto il regno di Luigi XIV. Ma gli era un classicismo tutto profumato da' buffi galanti della Corte, e rugiadoso del sentimento cattolico che la Riforma non aveva potuto scalzare. La regolarità, la convenienza, il buon gusto, sono i soli caratteri che codesto classicismo derivò dall'antico; e in qualche parte anche il materiale. Il Corneille s'era già compiaciuto di trattare argomenti romani e d'imitar Seneca; il Racine, che, come osserva il Geruzez, è sovra tutto della scuola d'Orazio, imitava Euripide; il Molière imitava Plauto insieme e Terenzio, e nelle commedie di Versaglia tirava in ballo Venere e Nettuno, e i Tritoni e le Driadi e le Ninfe; il Boileau raccomandava pedantescamente la mitologia greca e ritesseva la sua *Arte poetica* su quella d'Orazio; e 'l Lafontaine faceva spesso troppo a fidanza con Esopo. Nello stesso tempo, il Bossuet creava l'eloquenza cristiana; e 'l Fénélon, ahimè! riduceva in un rivoletto d'acquananfa tutto costellato di fiori artificiali, il gran fiume omerico popolato di cigni. Per altro la passione trionfante e il pensiero elevato e vigoroso e un linguaggio fiero che assorge spesso al sublime, nel Corneille; e gli affetti,

---

(1) E. Deschanel, *Le Romantisme des classiques*. Paris, 1883.

meno severi e più largamente umani, e la misura sapiente nelle commozioni profonde, e la colorita melodia dello stile, nel Racine; e la potenza comica, e la verità schietta e amara e calda di ribellione contro i tempi corrotti, e la composizione ampia e ardita, e la fecondità superba, e la rapidità d'esecuzione, nel Molière, per non dire degli altri; levarono tanto alto quella letteratura, ch'essa incolorò de' suoi bagliori tutte le letterature di Europa.

Ma il soffio ardente della filosofia d'Inghilterra passando in Francia, codesto classicismo pomposo e assai volte ammanierato, ruinò. Il Voltaire, educato da un abate incredulo, s'innamorò in Inghilterra del libero esame e della forma di governo che l'ammetteva; e in Inghilterra prese ad ammirare i grandi scrittori della Rinascenza, e principalmente lo Shakspeare. Del rimanente, il suo gusto che, troppo intimamente francese, non poteva tollerare certe arditezze di quell'ingegno così vigorosamente originale, si manifesta apertamente in questo giudizio: « Lo Shakspeare, il Corneille di Londra, gran matto in somma, e più vicino al Gilles che al Corneille; ma egli ha de' brani meravigliosi » [1]. In fatti, la rivoluzione del Voltaire fu tutta di pensiero: la vecchia forma non rimase a fatto intaccata, per quanto egli si studiasse di derivare nella sua *Zaira* la passione violenta dell'*Othello;* e nella *Semiramide* introducesse un fantoccio, il quale vorrebbe diffondere il terrore cupo dello spettro dell'*Hamlet;* e nella *Morte di Cesare* traducesse, o quasi, il discorso d'Antonio dalla tragedia inglese. Lo stile ufficiale della galanteria, come dice il Lessing, gl'inacidisce ogni cosa. Ma, in compenso, la

---

(1) VOLTAIRE, *Correspond. génér.* I, 157.

fiamma della rivoluzione lingueggia in molti luoghi delle tragedie, e divampa negli scritti filosofici, e nella *Pulcella d'Orléans*, il suo capolavoro poetico.

In tanto, le *Lettere inglesi* del Voltaire, pubblicate al suo ritorno da Londra, avevan molto aiutata quella tendenza verso l'Inghilterra, che già s'era manifestata nel pensiero francese. Anche nell'*Enciclopedia*, diretta dal Diderot, e che rappresenta in Francia la rivoluzione morale, fu adottato il metodo d'un inglese, il Bacone. Il Condillac formulava, con una semplicità rigorosamente fedele, il sistema del Locke; e dal Collin e dal Bolingbroke e dalla filosofia inglese provenivano l'arditezza sagace del libro *Su lo spirito* dell'Helvétius, e la logica fredda ed acuta del *Sistema della Natura* del barone d'Holbach. E già un'onda larga d'umanità corre nei romanzi del Diderot e del Lesage, e nella *Manon* dell'abate Prévost, di rincontro alla frivola mania d'erudizione del *Viaggio d'Anacarsi* dell'abate Barthélemy.

Allora, vale a dire verso la metà del secolo XVII, la poesia descrittiva del Thomson fu trapiantata anche in Francia dal Saint-Lambert, che ricantò *Le Stagioni* con assai meno di colore e di calore del suo modello. Già, pareva destinato che il classicismo dovesse affogare nei pantani della poesia descrittiva. Sì che al Saint-Lambert successe il Lemierre, che imitò, ne' suoi *Fasti*, quelli d'Ovidio; e al Lamierre, poi, l'abate Delille, co' suoi leggiadretti continuatori.

Certo, la struttura delle tragedie del Voltaire non è molto dissimile da quella delle tragedie del Corneille e del Racine; ma io credo che l'imitazione, anche cattiva, dello Shakspeare, debba essere stata come la radice dell'imitazione non meno cattiva, ma certo più coraggiosa e più evidentemente romantica, del Ducis. E io non so intendere come lo Schlegel, che in fatto di romanticismo fiutava

così lontano, abbia potuto disconoscere il germe d'innovazione che si nascondeva in codesto meschino rifacitore del gran tragico inglese. Non lo disconobbero i suoi contemporanei; e fin da quando nel 1769, egli rimpasticciò l'*Hamlet*, i critici tumultuarono. Egli stesso narra nelle sue lettere gli sdegni e gli stupori e i dispetti del Campenon, del Thomas e dell'attore Lekain, il quale non accettava que' lavori per paura di non potere far digerire « le crudezze dello Shakspeare a una platea nutrita da gran tempo delle sane bellezze del Corneille e delle dolcezze squisite del Racine. » E la sua tragedia d'*Abufar* spande veramente tutto l'acuto profumo d'un fiore romantico. Poco dopo i primi tentativi del Ducis, il Letourneur traduceva l'*Ossian* e parte del teatro dello Shakspeare.

Ma ben altra influenza doveva avere, su la rivoluzione romantica di tutta Europa, il Rousseau. Come l'artificiale era il segno morboso del classicismo francese, così la tendenza verso la semplice natura doveva essere il segno più appariscente della rivoluzione. Del sentimento della natura sono, di fatto, impregnati tutti gli scritti del Rousseau; il quale, per altro, con quella sua indole selvaggiamente idillica e passionata, non derivò dalla filosofia d'Inghilterra la minutezza d'investigazione che dà spesso la netta visione del vero alla logica persuasiva dell'Holbach e all'impeto alquanto retorico del Diderot. Il Rousseau, in vece, si limitò ad una specie d'idealismo cristiano, qua e là per altro bucherellato di contraddizioni e di strappi assai frequenti nelle sue credenze. E s'intende; perchè ciò che dà l'impulso al pensiero del Rousseau non è se non la potenza del suo sentimento, e la viva nervosità che gli esagera qualunque impressione. Educato tra le montagne della Svizzera, in faccia a una vegetazione rigogliosa e continua,

egli acquistò quel sentimento della natura che poi si tradusse nel suo sogno dello stato primitivo e selvaggio; quel sentimento della libertà umana onde nacque il *Contratto sociale;* quel sentimento della semplicità che gli fece odiare lo spirito di galanteria e la falsa e inverniciata delicatezza del suo secolo, e gli dettò le pagine tutte impregnate d'idealità malinconica, di fantasticheria vaga, e di morbido e fresco amore de' campi delle sue *Passeggiate* e delle sue *Confessioni;* in fine, senza ragionar mai di forme letterarie, egli sdegnò sempre, nella pratica, qualunque convenzionalismo; sì che si può affermare che nella prosa del Rousseau già spunta il primo romanticismo dello Chateaubriand e 'l secondo del Lamartine.

Al Rousseau si ricongiunge, per le tendenze, il suo amico Bernardino di Saint-Pierre; il quale n'aveva la sensibilità, con più di grazia elegiaca e meno di calda eloquenza, d'ardita speculazione e d'amarezza violenta. Al Voltaire, in vece, si ricongiunge il Beaumarchais per la mordace ironia, il profondo buon senso, la dialettica sottile e l'audace canzonatura.

In tanto la lirica, dopo il Lafontaine, rantolava tra l'odor di cipria e d'aceto delle poesiole satiriche e galanti del Voltaire, e l'odor di pittura fresca della ricercata e innaturale poesia descrittiva, che l'abate Delille aveva ereditato dal Saint-Lambert. Il Delille tradusse la *Georgica* come il Mignard avrebbe copiati i quadri di Rafaello, secondo che nota il visconte di Chateaubriand. Il quale soggiunge, con giustezza molta, che codesta scuola « senza difettare di naturalezza, difetta di natura; consacrata a puerili volute di frasi, non è a bastanza originale per poesia nuova, nè a bastanza pura per poesia antica » [1]. In torno al Delille svolazzò una frotta di

---

[1] CHATEAUBRIAND, *Essai sur la lit. anglaise.*

poetonzoletti didattici, il Fontanes, l'Aimé Martin, il Castel e parecchi altri. Solo con la grazia vera d'un poeta dorico, Andrea Chénier, natura paganamente elegiaca, si discostava dagli altri; e negli *Analecta* del Brunck e in Teocrito e in Tibullo e in Properzio attingeva la fresca semplicità e la purezza alabastrina delle sue liriche; ond'egli a ragione poteva dire:

Des antiques vergers ces rameaux empruntés
Croissent sur mon terrain, mollement transplantés;
Au tronc de mon verger ma main avec adresse
Les attache, et bientôt même écorce les presse.
De ce mélange heureux l'insensible douceur
Donne à mes fruits nouveaux une antique saveur (1).

Ma anche col movimento romantico lo Chénier ebbe che vedere: egli non ne deriva di sicuro; ma i romantici provengono da lui per un'aspirazione malinconica ch'egli avea non diversamente dagli elegiaci antichi e che si confaceva assai bene allo stato d'animo de' romantici verso il 1823. Dice bene il Sainte-Beuve: Andrea Chénier fu per essi « non riguardo all'azione, ma riguardo al colore, una specie di Gualtiero Scott antico e poetico: diede il tono » (2).

In tanto il germe del libero esame e della fredda osservazione, recato d'Inghilterra, e fecondato negli scritti del Voltaire, del Diderot, dell'Helvétius, dell'Holbach e del Rousseau, produceva il 93; le dottrine si mutavano in fatti; e la società vecchia si sfasciava in un mare di sangue.

I terrori della rivoluzione lasciarono nella società una tristezza profonda, un desiderio vivo della solitudine,

---

(1) A. Chénier, *El.* II.

(2) Sainte-Beuve, *Portraits contemp.* V, Paris, 1879.

della natura vergine, del riposo; un bisogno di Dio: tutta, in somma, una poesia di fede e di dolore, la quale si rannodava intimamente all'idealismo malinconico del Rousseau. La malattia dell'ideale ondeggiava per tutti i seni.

Il visconte di Chateaubriand rappresentò questo stato doloroso degli animi. L'*Atala*, che apparve il 1801 nel *Mercurio di Francia*, commosse l'Europa, indignando l'abate Morellet, capo dei classici; Renato, sovra tutto, con la sua religiosità eloquente, co' suoi sogni eternamente malinconici e i suoi gridi selvaggi di libertà, faceva vibrare i molti vapori di sentimentalità che ingombravano l'aria. Renato fu, in Francia, ciò che fu Werther in Germania, Aroldo in Inghilterra, Jacopo Ortis in Italia: vale a dire il gran malato del secolo. In oltre, lo Chateaubriand diede il bando a' soggetti pagani; e, affermando che solo il cristianesimo fosse sorgente d'ispirazione, apertamente dichiarò: « L'incredulità era venuta di moda, e avevan procurato di dare a intendere che 'l cristianesimo fosse un sistema barbaro.... conveniva provare che la religione cristiana è la più poetica, la più umana, la più favorevole alla libertà, alle arti, alle lettere; conveniva radunare tutto ciò che può ferire l'immaginazione e toccare il cuore in soccorso di quella stessa religione contro la quale s'erano armati » [1]. In queste poche parole è tutta la religiosità meditata e cavalleresca del visconte di Chateaubriand. Egli procede ne' suoi romanzi da Bernardino di Saint-Pierre; e 'l suo stile, se conserva la frase corretta e la forma cadenzata degli scrittori del secolo di Luigi XIV, è colorito e vivificato dallo studio della Bibbia e dalle fantasie pitto-

---

(1) CHATEAUBRIAND, *Génie du Christ*.

resche de' viaggi; onde da qualcuno fu paragonato alle colonne bianche di Palmira, e da qualch'altro a fusti di stile greco, ma con le liane de' grandi deserti per capitelli. In somma, i caratteri più importanti di questo primo romanticismo in Francia sono: il sentimento religioso cristiano, con qualcosa di personalmente cavalleresco nello Chateaubriand, e la malattia dell'ideale che si risolve in malinconia stanca, quanto al contenuto; e, quanto alla forma, il disdegno della Mitologia pagana, e un fiorir largo d'immagini vive e di descrizioni luminose e di biblica eloquenza, su 'l fondo severo del periodo classico secondo gli scrittori del secolo di Luigi XIV. Dal *Genio del Cristianesimo* a' *Martiri* e alle *Memorie*, tutta l'opera rinnovatrice dello Chateaubriand è lo svolgimento, non di rado troppo evidentemente affettato, di questi concetti.

Più che da Bernardino di Saint-Pierre, madama di Staël, e per una malinconia meno lamentosa, e per un sentimento religioso più libero, procede direttamente dal Rousseau; e si ricongiunge allo Chateaubriand per il concetto di cercare nel cristianesimo l'ispirazione, mettendo da parte il classicismo. E all'apparire de' suoi primi volumi, dalle *Lettere su 'l Rousseau* alla *Delfina* e alla *Corinna*, madama di Staël fu posta a canto allo Chateaubriand. E come questi aveva in parte formulati gli ideali della nuova letteratura in alcune pagine del *Genio del Cristianesimo*, così madama di Staël allargò e dichiarò quelle formule con l'aiuto de' concetti attinti in Germania, d'onde importò anche la parola « romanticismo. » Per tal guisa, col libro su *La Germania*, al romanticismo francese affluisce anche l'onda del romanticismo tedesco; e quello trova in questo il cemento per assodare il proprio edifizio. E già lo Chateaubriand riconosceva la sua parentela col Goethe, quando nel *Sag-*

gio su la letteratura inglese, scriveva: « Lord Byron vivrà, sia che, figlio del secolo al par di me, ne abbia al par di me (e al par del Goethe primo fra tutti) la passione e l'infelicità » con quel che segue.

Nelle conclusioni di madama di Staël è 'l germe di tutto il rinnovamento romantico in Francia. « La questione, ella scriveva, non è per noi fra la poesia classica e la poesia romantica, ma fra l'imitazione dell'una e l'ispirazione dell'altra. La letteratura degli antichi è, tra' moderni, una letteratura trapiantata: la letteratura romantica e cavalleresca è indigena fra noi, e sbocciata dalla nostra religione e dalle nostre istituzioni.... La letteratura romantica è la sola che sia suscettibile ancora di perfezionamento; poi che avendo le sue radici nel nostro terreno, è la sola che possa crescere e rifiorire: essa esprime la nostra religione; essa ricorda la nostra storia: la sua origine è antica, ma non pagana. » E propugnava la poesia popolare, lamentando che « in Inghilterra tutte le classi sono commosse dalle tragedie dello Shakspeare; le nostre belle tragedie, in vece, non destano interesse nella moltitudine [1]. » E affermava l'importanza della tragedia storica, e rigettava le due unità dichiarando: « Ora, la tendenza naturale del secolo è la tragedia storica; e volendo formarci, come gl'Inglesi, un teatro storico che ci desti interesse per le nostre memorie, e sentimento per la nostra religione, come potremo attenerci rigorosamente alle tre unità?.... di esse una sola è importante, quella d'azione [2]. » E, in fine, preludia al romanticismo dell'Hugo, notando: « Per mostrare i pregi e i difetti d'un carattere è ne-

---

(1) Madame de Staël, *De l'Allemagne*.
(2) Madame de Staël, *op. cit.*

cessario presentarlo in rapporti diversi: il triviale in natura si mesce al sublime[1]. » Eh! quanto ad acume, poi, questa *nonna de' dottrinari*, come la chiamò con arguzia impertinente Arrigo Heine [2], non c'è che dire, n'aveva pe' suoi tempi a bastanza.

In tanto, anche il romanticismo inglese, ne' romanzi dello Scott e nella poesia del Byron, accendeva la gioventù; sì che 'l secondo romanticismo di Francia si eleva sur un largo materiale di concetti e di modelli: la scuola malinconicamente religiosa, e malata d'ideale, dello Chateaubriand e della Staël, che procedono entrambi dal Rousseau; la scuola storica di Gualtiero Scott che procede dal romanticismo tedesco, e quella rivoluzionaria del Byron che procede dalla filosofia inglese; e, in fine, quel tanto di critica e di filosofia e d'arte tedesca, che poteva penetrare in Francia per gli scritti della Staël e la *Letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo Schlegel, tradotta in francese nel 1814.

La tendenza alla religiosità malinconica e al medio evo cavalleresco dello Chateaubriand e di madama di Staël s'allargò per effetto di reazione politica sotto Luigi XVIII; il quale trovava in codesta tendenza il più sicuro sostegno a' suoi diritti. Lo studio del medio evo venne di moda nella letteratura, della quale Vittor Hugo, nel 1824, così definiva il carattere: « Straniera a ciò che non è 'l suo vero scopo, essa attinge la poesia alle sorgenti della verità. La sua immaginazione è fecondata con la fede. Essa segue il progresso, ma con passo grave e misurato. Il suo carattere è serio; la sua voce è melodiosa e sonora. Essa è, in fine, quale vuol

---

(1) Madame de Staël, *op. cit.*

(2) H. Heine 's, *Ueber das Deutschland.*

essere la comune tendenza d'una nazione dopo grandi sciagure: triste, fiera e religiosa [1]. » E dopo: « Due scuole le si sono formate in seno, che rappresentano la doppia situazione in cui le nostre sventure politiche hanno rispettivamente lasciato gli spiriti: la rassegnazione e la disperazione. Entrambe riconoscono ciò che una filosofia beffarda aveva negato, l'eternità di Dio, l'anima immortale, le verità prime e le verità rivelate; ma l'una per adorare, l'altra per maledire.... La prima dà pure a' più foschi quadri non so qual riflesso divino; la seconda, sempre intenta a rattristare, diffonde su l'immagini più ridenti una luce infernale.... Queste due scuole gemelle, fondate su la stessa base, e nate quasi nella stessa culla, ci sembrano specialmente rappresentate nella letteratura europea da due ingegni meravigliosi: lo Chateaubriand e 'l Byron [2]. » Costoro, dunque, e Gualtiero Scott e Andrea Chénier e in parte anche lo Shakspeare, furono i modelli di quell'accolta di giovani che, verso il 1823, compilarono la *Musa Francese*, con l'intendimento di sottrarsi al volgo e gustar l'arte e farla fra un'intimità elegante di mutua ammirazione. Il Sainte-Beuve [3] che descrive con molto spirito quella brigata aristocratica, narra come la cavalleria dorata, il leggiadretto medio evo delle castellane, de' paggi, e delle madrine, il cristianesimo delle cappelle e degli eremiti, i poveri orfanelli e i piccoli mendicanti, fossero gli argomenti più usati, senza dire d'infinite malinconie personali. E soggiunge che un'eco della sentimentalità di madama di Staël vi si diffondea vagamente. Per altro, non tutti avevano i medesimi

---

(1) V. Hugo, *Lit. et phil. mêlées.*

(2) V. Hugo, *op. cit.*

(3) Sainte-Beuve, *op. cit.*, I.

gusti; e qualcuno voleva dare il bando anche al Goethe e al Byron; ma la sentimentalità cavalleresca, il medio evo da' giustacuori scarlatti, e la religiosità malinconica, era il fondo comune a tutti, come a tutti comune era la venerazione per lo Chateaubriand, « sotto lo stendardo del quale, scriveva la *Musa*, bisogna andare in morale e in poesia, in religione e in politica, se si vuole andar diritto e lontano [1]. »

I vecchi repubblicani, i bonapartisti, i democratici, in somma, erano il partito contrario. In letteratura dicevano di provenire direttamente o indirettamente dal Voltaire; in filosofia dagli Enciclopedisti. E come tra quelli emergevano l'Hugo e il Lamartine, così tra questi il Béranger e 'l Delavigne. In somma, era press'a poco lo stesso biforcamento che in Inghilterra; dove, per altro la rigidità della reazione intollerante spingeva i poeti della rivoluzione a ben altre escandescenze che non facesse la trepida tolleranza della monarchia cattolica in Francia.

Ma, a poco a poco, quelle due tendenze letterarie mirarono a mescolarsi in un liberalismo pieno, alto, trionfale. Questo liberalismo fu l'ideale del *Globo*, un giornale fondato da Pietro Dubois, e compilato dal Leroux, dal Jouffroy, dal Sainte-Beuve e da molti altri. In tanto il Guizot correggeva e ripresentava al pubblico lo Shakspeare tradotto dal Letourneur.

Fu allora, vale a dire su lo scorcio del 1827, che apparve la prefazione al *Cromwell* di Vittor Hugo, la quale fu 'l proclama rumoroso del secondo romanticismo. Dopo che lo Chateaubriand, caduto dal ministero, s'era messo dell'opposizione, il partito monarchico s'era scisso; i piccoli ritrovi aristocratici s'erano chiusi, e un soffio

---

(1) *Muse française*, II, pag. 351.

perduto di quell'uragano, dice il Sainte-Beuve, aveva portato via in brani la bandiera color di rosa e le ghitarre e le mandòle della *Musa francese*. Ma più tardi, intorno all'Hugo, si raccolse un'altra schiera di giovani, che studiavano con amore il vero medio evo, e l'intendevano nella sua architettura, nelle sue croniche, nella sua vivacità pittoresca. In quest'intervallo della sua coscienza, che non era più quella di prima e non era ancor quale la rivoluzione doveva farla, scrisse l'Hugo le *Orientali*, poesia tutta ornata, accarezzata e cesellata a fiorami d'oro; senza preoccupazioni di sorta; libera e serena. Del rimanente, le *Orientali* non apparvero se non nel 1829; e già, verso il 1826, il romanticismo ardito del cenacolo squillava da'giornali, dalle prefazioni, dalle opere d'arte. Il Baour-Lormian scriveva una commedia intitolata *Il Classico e'l Romantico*, in cui dava di furfanti a'romantici. Parecchi altri classicisti supplicarono il re Carlo X, affinchè proibisse al Teatro francese la rappresentazione di drammi romantici. Il re, da uomo di spirito, rispose che quando si trattava di poesia, « egli non aveva che 'l suo posto in platea. »

Nella prefazione al *Cromwell*, l'Hugo, dopo aver sostenuto che i tempi primitivi son lirici, che i tempi antichi son epici, e che i tempi moderni son drammatici, poi che a volta a volta impera l'ideale o 'l grandioso o 'l reale; nota come ne'tempi moderni un principio estraneo agli antichi entri nella poesia, vale a dire il grottesco. In questa fusione del grottesco col serio nel dramma egli pone specialmente la differenza tra « classico » e « romantico. » E all'invasione del grottesco egli riconosce il medio evo, che svolge i suoi mostri intorno a'capitelli, su le facciate, su gli orli de'tetti; e passa ne'costumi co'*graciosos* delle commedie e i buffoni delle corti; e disegna su gli scudi de'cavalieri i simbolici

geroglifici della feudalità; e nella religione crea cerimonie singolarmente superstiziose; e vive in arte con tre Omeri giocosi, l'Ariosto, nell'Italia; il Cervantes nella Spagna; il Rabelais nella Francia. Ma, passato quest'ardore di reazione del grottesco contro il bello, i due elementi si fondono, e l'equilibrio è fermato dallo Shakspeare.

Così posta la questione, l'Hugo distrugge qualunque arbitraria distinzione di generi; distrugge l'unità di tempo e di luogo; distrugge l'estetica dell'imitazione, affermando che 'l poeta non debba consigliarsi se non alla natura, alla verità e all'ispirazione. In fine, traccia i limiti fra 'l dominio dell'arte e quello della natura; e, bandendo l'eleganza e la nobiltà classica e convenzionale, vuole che l'arte, spastoiata de' sistemi, de' codici e delle regole, si faccia una forma adatta al contenuto, e dalla quale non sia bandito tutto ciò che la modernità possa avere di ragionevolmente accettabile [1].

Come si vede, qui diventa il romanticismo questione, più che d'altro, di forma. Tale è, in fatti, la differenza fra il primo romanticismo francese e il secondo: quello rimutò il contenuto; questo slargò la forma. Perchè, quanto al contenuto, il romanticismo del 1827 corse tutte le strade maestre e tutti i sentieruzzi del primo romanticismo francese, del romanticismo inglese e, in parte, anche del romanticismo tedesco.

Alfonso di Lamartine, il più attempato se non il più battagliero fra tutti, procede per via di madama di Staël da Bernardino di Saint-Pierre e dal Rousseau. Egli stesso nelle sue *Confidenze* parla della Staël come del « genio che abbagliò più la sua giovinezza [2], » e racconta il suo

---

(1) V. Hugo, *Cromwell*, préf.

(2) Lamartine, *Confidences*, 6 février.

affetto verso il Saint-Pierre, e la sua viva ammirazione per Ossian. Egli è religioso e sentimentale fino alle lagrime; ama la natura con più di tenerezza e di grazia femminile che il Rousseau e il Saint-Pierre; è più abbondante che denso, più colorito che plastico, più morbido che delicato. Egli è nobile, ma debole; e però è colui che meglio rappresenta l'idealismo morboso di quasi tutta quella generazione di poeti.

Casimiro Delavigne, abile spolveratore di bellezze retoriche, ebbe qualche giorno di fama con le *Messenie*. Pier Giovanni Béranger, in vece, poeta originalissimo, vario, agile, musicale, pieno d'arguzia e d'affetto, e non troppo liberamente democratico, fermò nella *canzone* il linguaggio vivo e ricco del popolo; e le diede gli spiriti e le penne dell'ode; e con essa assorse ora all'amor di patria, senza i rimpianti accademici del Delavigne; ora alla delicata e profonda intimità del sentimento senza le lagrimosità lamartiniane; ora all'impeto lirico che si allarga e sale e trionfa col battito vivo e sicuro del ritornello, senza per altro lo squillare insistente dell'antitesi vittorhughiane. Il Béranger fu, per avventura, il solo sano fra tutti que' malati. Egli possiede una meravigliosa finezza d'osservazione e di rappresentazione; ha il buon senso gioviale e un po' canzonatore che dalla malizia de' *fabliaux* e di certi misteri, divenuto un tratto persistente del carattere francese, entrò nella letteratura col Rabelais; infonde veramente nelle sue composizioni l'anima del popolo; per la qual cosa ebbe egli solo la soddisfazione d'udir le sue canzoni in bocca a tutta Parigi.

In vece Alfredo de Vigny fu pure un malato. Egli era sitibondo di gloria, e la gloria vera non lo coronò mai; e un tale disinganno in quel carattere generoso più che potente, e fra quell'ambiente malsano, divenne

una malattia vera, la malattia di tanti poeti ambiziosi, ma non forti, e però scherniti; qualcosa di puntiglioso e di doloroso, che affligge senza commuovere; una specie di tisi della vanità. Per altro, il de Vigny, che studiò molto Andrea Chénier, era artista corretto; niellava, forse troppo, i suoi scritti; onde riusciva elegante, ma freddo.

Alfredo de Musset, svelto, facile, colorito, amabile, capriccioso, s'assimilò tutte le forme più varie del romanticismo, dalla passione malinconica dello Shakspeare e del Goethe, all'impertinente fantasticheria e alle pitture calde del Byron; da' quadrettini licenziosi del Crébillon figlio, all'oriente luminoso di Vittor Hugo; dalla crudezza efficace del Regnier, alla sentimentalità lamentevole del Lamartine. Anch'egli è malato; ma la sua malattia non è se non la malattia d'ideale del secolo, il bisogno di fede, la febbre degli organismi disquilibrati. Il suo stile preciso, vario, trasparente, deriva a lui pure, come a quasi tutti i romantici del secondo gruppo, dallo studio intenso d'Andrea Chénier.

Augusto Barbier, dopo aver esaurito tutta la sua vitalità poetica nel getto violento, romoroso e magnifico dei *Giambi,* sotto il sole fiammante delle giornate di luglio, piegò poco dopo nella vana amarezza del *Pianto;* e, alla fine, tra la piccoletta e deboluccia e stentata fioritura artificiale delle *Selve e rime leggiere,* si spense a fatto.

A costoro va aggiunto un altro malato che, senza avere le tendenze nette d'alcuno d'essi, sapeva coglierle tutte e affievolirle per un certo suo istinto di moderazione. Questo fu Carlo Agostino Sainte-Beuve, che, giusto per tale istinto, parve più atto a rilevar le figure de' suoi amici, e ne divenne il critico amoroso.

Ma il più forte, il più vario, il più completo di tutti, colui che a buon diritto è chiamato il padre della seconda scuola romantica, colui che le diede un codice, e la sor-

resse de' suoi gagliardi ómeri, e le sopravvive glorioso, è Vittor Hugo. Dalla correzione un po' accademica delle *Odi e ballate*, alla sinfonia vasta e superba di colori e di suoni delle *Orientali;* dalla sensibilità schietta e tranquilla delle *Foglie d' autunno*, al soffio epico delle *Leggende de' secoli;* dalla satira alta e impetuosa e severa dei *Castighi*, alla intimità larga e profonda delle *Contemplazioni;* dai contrasti troppo esageratamente voluti, forse, ma pieni di viva passione umana, e dallo studio fedele dell'ambiente ne' drammi e ne' romanzi, all'eleganza vittoriosa delle prefazioni, Vittor Hugo creò, si può affermare, tutta una letteratura romantica. Quanto alla forma, egli si mantenne sempre fedele ai princípi dichiarati nella prefazione del *Cromwell*, l' indipendenza dalle regole fredde e irrazionali; l'accettazione del grottesco e dei contrasti; l' amore della fedeltà storica secondo il Goethe e lo Scott; l' arricchimento della lingua con vocaboli e modi nuovi, e una più libera agilità di versificazione: quanto al contenuto, egli si discostò meno dal concetto religioso dello Chateaubriand e della Staël, che dal concetto politico dei romantici della *Musa francese;* e slargò il primo in un quasi panteismo con aspirazioni vaghe e malinconiche a un ideale fuor della natura; e slargò il secondo in un disegno di repubblica democratica assorgente con fremiti di passione sociale verso una sommità luminosa e tranquilla di pace, d'amore e di libertà.

Al secondo gruppo romantico si rannodano, se bene un po' distanti da esso, Gherardo di Nerval, Teofilo Gautier e Carlo Baudelaire. I due primi, specialmente il Gautier famoso per il suo panciotto rosso, contribuirono la sera del 25 febbraio 1830 al trionfo dell'*Hernani* di Vittor Hugo, che fu la battaglia campale data e guadagnata contro il classicismo, in compenso della sconfitta sopportata,

l'anno prima, dall'*Othello* dello Shakspeare nella traduzione del de Vigny. Ma tutti e tre hanno in comune una certa ingegnosa ricercatezza negli argomenti, congiunta a una quasi idolatria della forma. È l'errore di tutti coloro che vengono in coda a una scuola: poi che i caporioni hanno tutta scavata la miniera larga dei motivi, degli atteggiamenti e dei soggetti, a loro non resta che razzolar qualche pezzo di vetro, e levigarlo e faccettarlo e lustrarlo fin che sembri una gemma. La loro arte fu, in somma, il ponte di passaggio da' secondi romantici ai *parnassiani* d'adesso, coi quali il romanticismo, divenuto freddo esercizio di stile, dà gli ultimi tratti nel rigido pallore dell'anemia.

IL ROMANTICISMO IN ITALIA

Una *Lettera semiseria sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Bürger* apparve nel 1816 a Milano: l'autore si nascondeva sotto il nome di Grisostomo; ma presto si seppe che gli era Giovanni Berchet, cultore di letterature straniere, poeta, e volgarizzatore del *Bardo* di Tommaso Gray, del *Vicario di Wakefield* d'Oliviero Goldsmith, e di qualche lirica dello Schiller, e autore d'un carme *I Visconti*, imitato di su 'l *Bardo*. Grisostomo, dopo aver dichiarato nella sua *Lettera* i caratteri più importanti del romanticismo tedesco, e aver proclamato che la vera poesia vuol essere popolare, dice che bisogna metter da parte il Blair, il Villa e i vecchi rétori, e studiare in quella vece il Vico, il Burke, il Lessing, la Staël, il Beccaria, lo Schiller e lo Schlegel. Sostiene il concetto del Herder su la repubblica letteraria una e universale, e soggiunge: « Omero, Shakspeare, il Camoens, il Racine, lo Schiller per me sono italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri. »

In oltre, pone in canzonatura le vecchie teoriche, e afferma che la poesia ha 'l diritto di mescolare, se le piaccia, le quattro forme elementari, lirica, didascalica, epica e drammatica.

La *Lettera semiseria* mise a rumore il campo letterario. E i patrioti lombardi, sedotti dall'idea di tener vivo il sentimento di libertà negl'Italiani con l'arme, inoffensiva in apparenza, della letteratura, fondarono in casa del conte Luigi Porro Lambertenghi un giornale, *Il Conciliatore*, ch' ebbe a segretario Silvio Pellico, e a compilatori Pietro Borsieri, il Berchet, il Romagnosi, il Pecchio, il De Cristoforis, Giuseppe Nicolini, Ermes Visconti, Melchiorre Gioia, Camillo Ugoni, Pellegrino Rossi e Giovita Scalvini, per parlar solo de' più rinomati. *Il Conciliatore* nacque, dunque, il 3 settembre 1818 nella tipografia di Vincenzo Ferrario a Milano, e portò il motto: « *Rerum concordia discors* [1]. »

In tanto la Staël, il Byron, lo Stendhal, Augusto Guglielmo Schlegel e altri stranieri illustri, visitando l'Italia, e sovra tutto Milano, vi avevan recato co' loro libri 'l soffio delle idee rinnovatrici. Anche il Monti ammirava i libri della Staël, e a lei scriveva intorno lo Schlegel: « .... il suo *Corso di letteratura drammatica* mi sembra opera meravigliosa [2]. » Silvio Pellico traduceva il *Manfred* del Byron; per non dir del Manzoni, il quale, se anche non avesse mostrato la sua cultura di cose straniere nella Lettera allo Chauvet, avrebbe sempre studiato tanto lo Scott, da poterne derivare qualcosa più che il concetto del romanzo storico moderno.

---

(1) Cfr. C. Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano 1878.

(2) Cfr. C. Cantù, *Monti e l'età che fu sua*. Milano, 1879: *La Mitologia*.

Anche in quel tempo, Ermes Visconti, esponendo in due scritti, l'uno *Sul Romanticismo* e l'altro *Sullo stile*, la ragion poetica del *Conciliatore*, ritrova, oltre la poesia classica e la romantica, una poesia promiscua e un'altra estranea a tutte. Egli ripete, in fondo, i ragionamenti degli Schlegel e di madama di Staël, se non che l'eccessiva rigidità de' due Tedeschi è qui temperata e rammorbidita, e lo sfarfallamento dottrinario della Francese è, fino a un certo segno, o dissimulato o domato, da un senso diritto del reale, che aveva le sue cagioni non solo nell'indole diversa delle razze, ma nei fatti più recenti che avevano preparato il romanticismo italiano.

Il secolo di Luigi XIV ebbe su la nostra letteratura un'influenza molto minore che su la letteratura inglese e su la tedesca. A noi non giova ricercare tutte le cagioni di questo fatto; ci basti solo accennare che, mentre la Germania non avea quasi letteratura, e l'Inghilterra s'inchinava a Carlo II, che aveva recato di Francia, col gusto e la moda, anche le tendenze al classicismo, l'Italia non aveva già solo una letteratura maravigliosa, ma de' germi latenti ancora da sviluppare, la tragedia, la commedia, e, sovra tutto, l'opera in musica.

Il secolo XVIII è dunque rappresentato dal Metastasio e dal Goldoni. L'Alfieri e 'l Parini segnano più tosto il passaggio dalla vecchia letteratura alla nuova. Certo, il Metastasio fuse, nel suo *Tito*, il *Cinna* del Corneille e l'*Andromaca* del Racine, come Apostolo Zeno tenne di Euripide e del Racine, nell' *Ifigenia;* certo il Goldoni imitò, in qualche luogo, il Molière e 'l Regnard, e 'l Molière egli si propose a modello nella sua idea di riforma della commedia; ma, in fondo, l'opera loro fu tutta spontanea, e derivata naturalmente dalla tradizione letteraria italiana.

In fatti, l'elemento musicale [1] che fremeva anche nell'organismo stesso del nostro linguaggio, ricco di cadenze armoniose, s'era già manifestato nel 300; e a Dante, nel *Purgatorio*, l'anima di Casella ridice la seconda canzone del *Convito* « intonata per lo ditto Casella, » come dice Jacopo della Lana; e 'l Boccaccio e 'l Pecora ci attestano nelle loro novelle come usasse cantare ne' lieti convegni, e non sole canzoni e per una voce, ma madrigali e per due o tre o più voci. Poi, ringagliardito con la perfetta simmetria del lavoro e con la voluta difficoltà dell'intreccio artificioso ne' canti dello Strozzi e del Peri alla corte di Francesco de' Medici, e progredito fino alla pastorale del Rinuccini, codesto elemento a poco a poco si svincolò dalle strutture sapientemente armoniche del Rinascimento; e si sciolse e si sviluppò in due forme nuove, l'aria e 'l recitativo. Così, verso la metà del seicento, il dramma musicale penetrò da per tutto; e la voce umana, prima timida e slegata, dopo imitatrice malsicura degli stromenti, in fine libera, addestrata, sovrana, riuscì più gradita di qualunque stromento. I cantori invadono le chiese, i palazzi, i teatri; il Mazzarino li chiama in Francia; sono accolti con gioia in Inghilterra da Carlo II; a Monaco, a Dresda, nell'Annover impera la musica italiana: a Berlino la reca il Pistocchi, cantore e compositore. Su la fine del seicento la melodia si fa larga ardita e sicura con Alessandro Scarlatti; il recitativo si rammorbidisce; l'accompagnamento diviene più ricco e significativo, e 'l canto più agile, più vigoroso, più delicato, più vario, più maturo. Al dramma in musica, salito così alto, bisognava il librettista che gli fornisse chiarezza,

---

(1) Cfr. VERNON LEE, *Il settecento in Italia*, trad. it. Milano, 1882.

passione e dignità: questi, meglio che Apostolo Zeno, fu qualcuno che raccolse e condensò l'elemento cantabile del Tasso, del Guarini e del Marino, vale a dire Pietro Metastasio, poeta elegiaco, voluttuoso, sentimentale, melodioso e galante, come il secolo nel quale visse ed ebbe onori e guadagni.

Così, anche la commedia realista di Carlo Goldoni fu edificata su l'antico materiale della commedia da maschere; la quale, a traverso la rustica giocosità delle atellane in Roma, e la satira grottesca delle commedie improvvisate o dell'arte, che su la scorcio del cinquecento e nella prima metà del seicento, invade con attori italiani la Francia, l'Austria, l'Inghilterra, tutta, in somma, l'Europa, giunse con Salvator Rosa, poeta, pittore, attor comico, ballerino, cantante, tipo d'avventuriere di genio, spensierato, audace, cortese, alla compiuta maturità sua. Ma presto il dramma in musica toglie il luogo della commedia dell'arte: le maschere hanno perduto ogni valore nella società rimutata, e si sente il bisogno di rinnovare anche la commedia. E poi che la commedia da maschere era essenzialmente plebea, la commedia nuova, affinchè il passaggio non sia troppo brusco, non può essere che democratica; e poi che quella sbalordisce con lo scenario spettacoloso, questa non sa rassegnarsi alla monotonia dell'unità di luogo; e poi che l'una avea troppo avvezza la gente alla buffoneria licenziosa, l'altra l'avrebbe seccata con la satira urbana. Per tal modo i caratteri del Goldoni sono vivamente e originalmente e briosamente, ma non profondamente, plebei; e la scena è varia e rumorosa; e assai di triviale è nel dialogo, non senza qualche reminiscenza a dirittura arlecchinesca.

Ma se spontanei furono nel settecento i due principali prodotti della letteratura, il dramma per musica e

la commedia; la filosofia, foriera della rivoluzione, fu, per la più parte, importata. Dallo studio degli Enciclopedisti venne a Cesare Beccaria l'idea del suo trattato *Dei delitti e de'le pene*, che 'l Morellet per consiglio del Malesherbes traduceva, e 'l Voltaire commentava. In fatti, col suo traduttore francese il Beccaria si confessava in una lettera d'andar debitore della sua conversione alle *Lettere persiane* del Montesquieu e al libro *Su lo spirito* dell'Elvezio. Mario Pagano, ne' suoi *Saggi politici*, infondeva calore alla filosofia del Vico col soffio del razionalismo francese; Gaetano Filangieri, con l'impeto eloquente del Rousseau, scriveva la *Scienza della Legislazione* su' fondamenti del *Contratto sociale*, e seguiva o oltrepassava in ordine a diritto penale i concetti del Beccaria; e professava, per la ricchezza, i trovati degli economisti francesi. L'*Enciclopedia* veniva tradotta in italiano a Lucca. Antonio Genovesi diffondeva la filosofia del Locke, con qualche spruzzo del Condillac; e anche il buon padre Soave recava nel nostro idioma il *Saggio sull'intelligenza*, e ne chiamava l'autore « il primo e il più grande fra i metafisici. » In somma, la filosofia elaborata in Inghilterra nel secolo antecedente, e trasmessa per la Francia a tutta l'Europa in una forma popolare, sintetica, calda, aveva trovato il terreno propizio in Italia, la patria di Giordano Bruno, di Tommaso Campanella e del Vico. Anche i principi divennero riformatori; e non solo Carlo III, Giuseppe II e Carlo Emanuele, ma perfino papa Ganganelli, che osò abolire i Gesuiti.

In questo movimento rivoluzionario cominciò a specchiarsi la nuova letteratura. Vittorio Alfieri e Giuseppe Parini stanno su 'l limitare. Ambidue rappresentano l'indignazione della coscienza, ridestata contro la società frivola e nell'estremo delirio della sua pomposità, pure

feroce. Tale indignazione, che dal Parini è dissimulata sotto la maschera elegante d'un'ironia piena di pensiero, irrompe aperta nella poesia ispida, calorosa, ruggente dell'Alfieri. Egli è il prodotto di due fattori: l'idea dominante in Italia, che a noi mancasse, pur dopo il Trissino, il Tasso e 'l Maffei, la tragedia; e 'l soffio della rivoluzione vicina, che accende liberi sensi tra l'oblio vergognoso della corrotta società. Ma poi che 'l secondo di questi fatti vince e pervade l'altro, la tragedia alfieriana difetta assolutamente di caratteri; i sentimenti vi son tési, senza gradazioni nè passaggi; l'azione stagna in dialogo esaltato e in feroce declamazione. In somma, la parte più viva della tragedia alfieriana è 'l contenuto politico e rivoluzionario: il resto è tutto scarno, artificioso monotono. Non v'ha nè la rappresentazione agile, efficace, sicura del cuore umano in tutte le sue profonde e meravigliose volute; nè la varia e originale e spiccata personalità delle figure; nè il vivo interesse dell'azione rapida e fatale; nè il cozzo terribile delle passioni; nè la pittoresca curiosità dello scenario; nulla, in fine, di ciò che pone su cima inaccessibile Guglielmo Shakspeare.

Il *Giorno* del Parini è satira assai meno politica che sociale. Nel Parini, come in Dante, l'arte diviene educatrice: la satira nuova non è scetticismo giocondo, come nel Boccaccio; ma rivendicazione severa della coscienza umana. E qua e là nel poema guizza già qualche fiamma di rivoluzione moderna, come nella mattinata del buon villano, e nell'episodio della cuccia e del servo scacciato. Si sente che 'l quarto stato incalza alle porte. Poco dopo la morte del Parini, scoppiava la rivoluzione francese.

Nel 1803, Vittorio Alfieri moriva in Firenze. In tanto, la cultura straniera seguitava a penetrare da ogni parte

in Italia. Il Cesarotti traduceva le stravaganze che 'l Macpherson avea gabellate per poesia d'Ossian; Ranieri de' Calsabigi, nella sua lettera all'Alfieri, si mostra conoscitore de' tragici inglesi e francesi; il *Werther* del Goethe era letto molto in Italia; dove anche Odoardo Young, il Klopstock, in parte, per le traduzioni di Gaspare Gozzi, il Gessner, il Lessing e 'l Kleist, oltre gli scrittori francesi del secolo passato, non erano ignoti.

Vincenzo Monti, poeta di sentimento poco profondo, artefice meraviglioso di versi, uomo senza carattere, sarebbe stato, come Giovanni Meli, il poeta epicureo di quell'età, se 'l bisogno non l'avesse cacciato tra i rumori, a parteggiare ora per il papa, ora per il Bonaparte; ora per l'Italia, ora per l'Austria; ora per la rivoluzione, ora per la reazione. Così riuscì solo a rappresentare, con la magnificenza esteriore de' colori e dei suoni, il vario tumulto di quell'età; fingendo disdegni ed entusiasmi; e dissimulando la fredda vacuità del contenuto, e 'l difetto d'impeto vero e profondo con la novità, la cedevolezza, la dignitosa eleganza del verso; con la scolpitezza evidente dell'immagini; con gli elaborati avvolgimenti del periodare. « Egli, com'ebbe a dire con la sagacia consueta il Leopardi, è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione; del cuore in nessun modo [1]. »

Alla tradizione dell'Alfieri si ricongiunge, in vece, Ugo Foscolo. Scrisse una prima volta l'*Jacopo Ortis* imitando il *Werther* nell'intelaiatura del lavoro; poi rifece il suo libro, e l'illuminò con gli ardenti riflessi della sua coscienza d'italiano. Era lo schianto d'un popolo che si vede tradito da chi poteva recargli la libertà; era la morte dell'ideale; era il grido della traffi-

---

(1) Cfr. C. Cantù, *Monti e l'età che fu sua: Ultimi tempi.*

cata Venezia, e si ripercoteva nell'anima di tutti i suoi figli. Così la coscienza nuova è riaffermata del liber uomo Ugo Foscolo.

Ora, chi ponga questa coscienza amara, disillusa, fremente, in anima greca, educata alla bellezza ne' canti d'Omero, tutta ondeggiante di fantasmi plasticamente armoniosi, avrà intero Ugo Foscolo. In nessun lavoro del quale ambidue codesti elementi sono con tanta abilità fusi e commisti, che ne' *Sepolcri,* la lirica più alta che sia forse in tutta la nostra letteratura. Sotto le volte solenni di quel carme, ove gli endecasillabi salgono in colonne eleganti di stile dorico e si perdono in navate maliconiche da tempio cristiano; e l'immagini, come lampade funerarie, fanno risaltare la bianchezza de' mausolei; e una grave religiosità si diffonde tra la penombra degli archi, la lirica nuova, affaticata dagli strappi della rivoluzione, cerca riposo per prepararsi ancora alla lotta. Si che, nel concetto del carme, la religione de' sepolcri vuol essere serbata non perchè abbia a rappresentarci qualcosa fuor della vita e della natura; ma perchè in essa l'individuo trovi la speranza che, morto, non sarà dimenticato; e il superstite s'abbandoni all'inganno pietoso di poter confidarsi ancora agli estinti; e, in cospetto all'urne de' forti, s'accenda il forte animo all'amore della patria e della libertà. Al Foscolo rispose con un altro carme dallo stesso nome quell'anima idilica ed elegiaca d'Ippolito Pindemonte.

Nelle altre liriche del Foscolo, come nell'ode *All'amica risanata* e in quella *A Luigia Pallavicini* e in qualche sonetto, e nelle *Grazie,* c'è sempre l'artista perfetto, e l'anima greca di poeta; ma la coscienza moderna, in molta parte, difetta. E non è sempre male.

Erano a questo le cose, quando giunse il 1815, e la reazione si sguinzagliò cupa e feroce. Il diritto di na-

tura fu calpestato; la sovranità popolare, schernita; la libertà di coscienza, incatenata. Il diritto divino, la legittimità, la religione, tornarono a imperare. S'era fatta dea la ragione; si tornò a prosternarsi alla fede. E i fratelli Schlegel, dall'Austria, bandivano alle turbe il vangelo romantico e gotico e cattolico; e cacciavano, a colpi di fune, il paganesimo fuor della letteratura moderna; e spalancavano le porte del tempio a don Pedro Calderon de la Barca «poeta sommo, come dice Guglielmo Augusto, quanto alcun altro che meritasse mai questo nome su la terra,» incedente sotto il baldacchino fiorato dei suoi centoventi drammi, de' suoi cento atti sacramentali e de' suoi cento intermezzi, tra i nembi d'incenso e 'l corteggio degli altri poeti della Spagna e dell'Inghilterra.

Lo sgomento della reazione in Italia fu grande; e vi produsse la tendenza religiosa che s'era manifestata anche in Francia; ma l'ideale politico era troppo radicato negli animi, e non ne fu punto divelto. In vece, poi che il romanticismo veniva in aspetto di rivoluzione letteraria; e 'l classicismo, rappresentato dal Monti, sonava allora retorica servile, e arcadia, e schermaglia di frasi; si diede al romanticismo un'apparenza, uno scopo, un valore d'insegnamento civile, che in origine non aveva. E, in questo nuovo atteggiamento, il romanticismo in Italia s'oppose a' tiranni per la rivendicazione della libertà; e nascose, sotto bandiera letteraria, la merce politica da' dominatori proibita; e diede origine al *Conciliatore*, giornale romantico e liberale ad un tempo. Nel *Conciliatore*, in fatti, Silvio Pellico scriveva il 14 gennaio 1819: « La letteratura è la più inutile delle arti, se non ha per iscopo di scaldare il cuore delle nazioni in cui vien coltivata, ispirando un vivo entusiasmo, non già per la sola musica di un bel ver-

seggiare o periodare, ma ben più per le idee generose, pe' sentimenti elevati, per tutte le virtù che possono nobilitare un popolo agli occhi del mondo e di sè medesimo. » E dopo, con la coraggiosa schiettezza che doveva procurargli lo Spielberg: « È ufficio speciale della letteratura il promuovere, e con la scelta degli argomenti, e con lo svolgimento delle idee, piuttosto che uno sterile piacere in chi legge, un caldo amore per la patria e per le virtù civili. »

In somma, il romanticismo italiano, benchè la clorosi idealista gli covasse occulta per le membra, parve procedere nelle intenzioni dal Parini e dall' Alfieri; e i romantici sel sapevano bene, e invitarono il Foscolo a collaborare al *Conciliatore;* e 'l Pellico, nel mandargli i primi esemplari del giornale, scriveva: «Già il pubblico s' accorge che questa non è impresa da mercenari, ma di letterati, se non tutti di grido, tutti collegati per sostenere, finchè è possibile, la dignità del nome italiano. » E in vano il conte di Saurau, governatore austriaco, propose e favorì la *Biblioteca italiana,* giornale compilato dal Monti, dal Giordani e dall' Acerbi, tra gli altri. Aveva l'intento di dimostrare che l' Austria non s'opponeva alla cultura, e che proteggeva i dotti e i letterati, e che gl'Italiani non dovevano mal tollerare il dominio d'una gente più progredita. « In oltre, scriveva il Saurau al principe di Metternich, ci serviremo di quel giornale per sorvegliare la pubblica opinione in Italia, e rettificare molti errori propagati dal governo rivoluzionario [1]. »

Il *Conciliatore,* perseguitato dalla censura, morì nell'ottobre del 1819. Ne riprese gl' intendimenti e le

---

[1] Cfr. C. Cantù, *Monti e l'età che fu sua: La Biblioteca Italiana.*

dottrine l'*Antologia* di Firenze, diretta dal Vieusseux, e compilata dal Tommaséo e dal Montani. « Che il diletto non sia l'unico fine della poesia, scrive, su le tracce del Pellico, il Tommaséo, è verità importantissima a stabilirsi, e la cui ferma credenza distingue la vera scuola romantica dalle ciance canore di tanti poetastri de' secoli andati [1]. » E altrove: « Il vero fine dell'arte è l'utile morale e civile ottenuto per via del diletto dalla immaginazione [2]. » E finalmente: « Sa il cielo quanto sarebbe durata ancora questa sordida inondazione di versi, se questo povero romanticismo perseguitato non fosse venuto a mettere alquanto in dubbio l'importanza e la soavità di una poesia senza effetto, senza verità, senza scopo [3]. » Questa teoria preludia naturalmente alla lirica civile; onde nella prefazione alle *Fantasie* scriveva il Berchet: « Fo sacrificio della pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, de' doveri di poeta ai doveri di cittadino. »

Tale fu dunque, diciamo, l'opportunità che si diede al romanticismo in Italia. Ma, del rimanente, il romanticismo non aveva perduto i tedeschi contrassegni di origine; vale a dire il sentimento religioso, il gusto del medio evo e 'l concetto della cultura universale.

Il sentimento religioso, imposto dalla reazione e accettato dai popoli stanchi per gli eccessi della rivoluzione, ebbe la sua conferma in letteratura con gl'*Inni sacri* del Manzoni, a' quali tenne poi dietro tutta una pia nidiata d'inni del Pellico, del Mamiani, del Torti, dell'Arici e del Borghi. In oltre, il Manzoni difese la morale cattolica da' colpi del Sismondi; e la fede allarga

---

(1) *Antol.* febbraio, 1829.
(2) *Antol.* ottobre, 1826.
(3) *Antol.* maggio, 1828.

le sue candide ali anche su le strofe epiche, scultorie, veloci del *Cinque Maggio*. Ma gli è un cattolicesimo purificato e umanato e nobilitato dalla rivoluzione; e si accosta più assai all'ideale democratico d'uguaglianza, di perdono e di pace de' primi tempi cristiani, rimesso a nuovo dallo Chateaubriand, che alla teocrazia feroce, mal difesa e giustificata da Federigo Schlegel.

Anche il gusto del medio evo si diffuse in Italia con le tragedie del Manzoni e del Niccolini, con le ballate del Grossi e le poesie storiche del Mamiani, co'romanzi del D'Azeglio e del Guerrazzi e la critica del *Conciliatore*. Quivi il Pellico ammoniva: « Credo che il passato sia in generale più poetico del presente; non perciò si deve tenere il passato per tanto più poetico quanto più sia lontano. V'è una lontananza di tempo alla quale l'immaginazione fa fatica a trasportarsi. La polvere dei nostri avi sarà quindi sempre più poetica per noi, che non la polvere degli avi di Priamo [1]. » Per altro, si ebbe in generale il buon senso di studiare il medio evo, su l'esempio del Goethe e dello Scott, storicamente; e quella schiera di spettri che corse e ricorse per molti anni le selve teutoniche croscianti nel suo passaggio al freddo lume lunare, s'arrestò per poco nel paese del sole e dell'amore, e ritornò frettolosa al suo nido.

Abbiamo già visto come il concetto della cultura universale predicato e praticato dal Berchet, che cominciò traducendo il *Bardo* del Gray e finì traducendo nel 1837 delle *Vecchie romanze spagnuole,* fosse entrato per tempo nella coscienza letteraria italiana. Anche il *Conciliatore* lo propose; e 'l Pellico voleva sostituire allo studio del latino e del greco quello delle lingue viventi; e 'l Tommaséo sosteneva che « quello di che l'Italia prin-

(1) *Concil.* aprile, 1819.

cipalmente abbisogna si è una conoscenza precisa delle letterature e dello stato civile de' popoli che la circondano [1]. » Fu allora che Andrea Maffei, Pellegrino Rossi, Giuseppe Nicolini, Marcello Mazzoni e Giuseppe Gazzino cominciarono a tradurre i capilavori della letteratura inglese e della tedesca e della francese; e Carlo Botta declamava in vano contro lo studio delle letterature straniere, assalito e atterrato dal Tommaséo nell'*Antologia*, e dal Mazzini nell'*Indicatore genovese*, un altro foglio che s'adoperava alla rigenerazione morale e civile d'Italia.

Resta adesso a parlare delle questioni di forma; su le quali si fece più grande scalpore, perchè, meno profonde, trovavansi a portata di molti. Io stimo ozioso tornar qui su gli argomenti co'quali i romantici si disfecero della Mitologia e dell'unità di tempo e di luogo nella tragedia; dirò solo che, quanto alla seconda questione, il Manzoni sciolse da pari suo la controversia nella Lettera allo Chauvet, nè alcuno la ripigliò mai; e su la prima, che fu più lunga e più fiera, non parmi inutile soggiunger qualcosa.

Dal Berchet in poi, i romantici avean seguitato a circondare d'assedio i vecchi baluardi della Mitologia; e anche al Monti scappò detto un bel giorno contro Venere quel motto impertinente che dovea tante volte venirgli rinfacciato più tardi:

Son tanti anni e tante età
Che famosa è sua beltà
Fin da quando il pomo ella ebbe,
Ch'esser vecchia omai dovrebbe [2];

---

[1] *Antol.* aprile, 1830.

[2] Cfr. C. Cantù, *Monti e l'età che sua: La Mitologia.*

tanto che 'l Manzoni, scrivendo verso il 1823 la sua lettera *Sul romanticismo* credeva d'aver abbattuti gli dèi di Grecia con l'armi della verità, della serietà e della religione; quando, nel 1825, il sermone famoso del Monti in difesa della Mitologia rinfocolò gli ardori della battaglia. Il Tommaséo meravigliava che 'l lepido e acuto autore della *Proposta*, pur irridendo quelle voci che hanno senso inderminato e traviato dalla loro origine, ponesse la vita tutta del bello poetico in altre voci, alle quali niuna idea corrisponde. Giuseppe Bellini scrisse l'*Antimitologia* in risposta al Monti; Carlo Tedaldi Fores diede a' numi diletti l'estremo addio; e le caricature, le critiche e gli spropositi piovvero da tutte le parti. E la Mitologia parve estinta.

Sì che 'l romanticismo italiano, fin verso il 1830, si manifesta co' caratteri seguenti: primo, la missione educatrice che l'informa tutto col nobile intento di tener desta la nuova generazione per le battaglie dell'indipendenza; secondo, i caratteri del romanticismo tedesco, ridotti a misura più ragionevole dall'indole nostra, dalle nostre tradizioni letterarie e dal nostro ideale politico; per modo che 'l sentimento religioso, mentre in Germania saliva tra i vapori dell'ascetismo, diventava in Italia democratico e sociale: e 'l gusto del medio evo, che colà dava pure pretesto a una continua e paurosa evocazione di fantasmi, qui si risolveva nella tragedia storica alla maniera del Goethe o nel romanzo storico alla maniera dello Scott: e solo il concetto della cultura universale era quì, come da per tutto, interamente approvato; terzo, il bando alla Mitologia e all'unità di tempo e di luogo.

Da questi criteri procedeva naturalmente il pensiero d'una letteratura popolare; poi che, se la letteratura ha la missione d'educare il popolo, bisogna bene che 'l

popolo possa intenderla. Sicuramente, non s'ammise in tutto la sentenza esagerata del Berchet, che « la sola vera poesia è la popolare; » e, in fatti, il Manzoni stesso ha nelle sue liriche e nelle tragedie uno stile tutt'altro dal popolare; ma la letteratura popolare indusse gli scrittori a studiar la lingua parlata, e ad arricchire con voci e locuzioni nuove, agili, efficaci, il vocabolario accademico de' puristi. Del rimanente, anche la questione dello slargamento della lingua, come quasi tutte le questioni che furon dibattute nel principio del nostro secolo, era stata messa su'l tappeto, con più acume che opportunità efficace di rimedi, da Melchiorre Cesarotti, nel *Saggio sulla filosofia delle lingue.*

Ne' caratteri a punto che siamo venuti esponendo pose il Manzoni l'essenza del sistema, che con molta copia e acutezza e perspicuità d'argomenti, difese nella sua lettera *Sul Romanticismo*, dov' egli dichiarò: « Il sistema romantico.... offre naturalmente due grandi divisioni: la parte negativa e la parte positiva. La prima tende principalmente ad escludere la Mitologia; l'imitazione de' classici propriamente detta; le regole fondate su fatti speciali e non su princípi generali, sull' autorità de' rétori e non sul ragionamento; e specialmente quelle delle due unità drammatiche.... Dovrei ora passare alla parte positiva.... Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso mi sembra poter essere questo, che la poesia o la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo. Debba per conseguenza scegliere gli argomenti pe' quali la massa de' lettori ha o avrà, a misura che diverrà più colta, una disposizione di curiosità e di affezione, nata da rapporti reali, a preferenza degli argomenti pe' quali una sola classe di lettori ha un'affezione nata da abitudini scolastiche, e la

moltitudine una riverenza non sentita nè ragionata, ma ricevuta ciecamente. E che in ogni argomento debba cercare di scoprire e d'esprimere il vero storico e il vero morale, non solo come fine, ma come più ampia e perpetua sorgente del bello, giacchè e nell'uno e nell'altro ordine di cose, il fatto può bensì dilettare, ma questo diletto, questo interesse è distrutto dalla cognizione del vero; è quindi temporario ed accidentale. Il diletto mentale non è prodotto che dall'assentimento ad un'idea; l'interesse, dalla speranza di trovare in quell'idea, contemplandola, altri punti di assentimento e di riposo: ora, quando un nuovo e vivo lume ci fa scoprire in quell'idea il falso, e quindi l'impossibilità che la mente si riposi e vi si compiaccia, vi faccia scoperte, il diletto e l'interesse spariscono. Ma il vero storico e il vero morale generano pure un diletto, e questo diletto è tanto più vivo e tanto più stabile, quanto più la mente che lo gusta è avanzata nella cognizione del vero; questo diletto adunque debbono la poesia e la letteratura proporsi di far nascere.... Tale almeno è l'opinione ch'io ho fitta nella mente, e nella quale io mi rallegro, perchè questo sistema, non solo in alcune parti, come ho accennato più sopra, ma nel suo complesso, mi sembra avere una tendenza religiosa. » Il Manzoni scansa, si vede, la questione politica. E 'l perchè non è difficile a intendere nello scrittore che, per timore di qualche fastidio, potè custodir gelosamente durante ventisette anni un'ode civile sgorgatagli fiera e squillante dal cuore.

Tutta l'opera letteraria d'Alessandro Manzoni fu la conferma di codeste teorie. Se non che in lui, cattolico sincero e tiepido italiano, il sentimento religioso soverchiò troppo gli altri; onde a ragione ebbe taluno a notare che l'umiltà troppo paziente de' *Promessi Sposi*

non fosse propriamente acconcia a tener vivo il sentimento patrio degl' Italiani e l'odio contro i tiranni stranieri. Per altro, a me pare che 'l sentimento religioso del Manzoni gli derivasse, più che da fede cieca ed innata, da un ordine sicuro d'argomentazioni che s'attagliavano mirabilmente al suo temperamento equilibrato, sereno, aborrente da' rumori; onde l'assoluta mancanza di misticismo nella sua religiosità; onde la fine ironia e la viva realtà psicologica del suo romanzo; onde la classica plasticità della sua forma breve, precisa e spesso virgilianamente elaborata.

Ma l'intento politico del nostro romanticismo non è per questo men vero. Anche il Goethe, nel suo scritto su 'l romanticismo in Italia, osservava: « I romantici italiani hanno in oltre il vantaggio d'un malinteso, per il quale tutto ciò ch' è patrio e nazionale viene anche ascritto al romanticismo [1]. » In fatti, con tali mire i capi del movimento rivoluzionario parteggiavano pel romanticismo. E 'l Mazzini scriveva: « Combattendo a pro del romanticismo le vecchie norme dei classicisti, noi dal 1828 al 1832, intendevamo combattere sull'unica via che allora ci stava aperta dinanzi, a pro della rivoluzione nazionale. » Ma dopo, con molto acume, notava: « E allora gl'ingegni divagarono per quante vie s'affacciavano; salirono al cielo e si ravvolsero nelle nuvole del misticismo; scesero rovinando nell'inferno, e ne trassero un ghigno satanico ed uno sconforto senza fine; si prostrarono alle reliquie dell'evo medio; chiesero l'ispirazione ai rottami dei chiostri e dei monasteri. » E altrove conchiude: « Il romanticismo fu grido di reazione e non altro; emancipò l'intelletto, non l'avviò;

---

(1) GOETHE'S, *Sammtl. Werk. D. Romant. in Ital.*

redense l'individualità conculcata dal classicismo, non la riconsacrò ad una missione. »

Per tal guisa, dopo i vani tentativi del '21, se il concetto politico del romanticismo italiano fu raccolto e caldeggiato dagli scrittori filopatridi, il Guerrazzi, il Rossetti, Giambattista Niccolini, il Giusti e Alessandro Poerio, due diramazioni nuove del romanticismo fiorirono: la fantasiosità snervante di Giovanni Prati, e 'l pessimismo disperato di Giacomo Leopardi.

La fantasiosità del Prati fu alimentata dal romanticismo melodioso e lacrimoso del Lamartine, e da quello incolorato co' caldi riflessi d'Oriente delle novelle del Byron e delle *Orientali* dell'Hugo; non senza qualche solitario fantasma scappato fuori da certe ballate del Goethe e da'romanzi del Lewis. Del resto, era naturale. Poi che 'l romanticismo tendeva per sua natura a un ideale fuor della vita e della natura, non gli rimase, nello scoraggiamento profondo succeduto al '21, che staccarsi a fatto dal reale, per dimenticarlo via su le nuvole de' sogni, o negar tutto e sprofondarsi nello scetticismo inoperoso. E la grande missione del poeta fu un'altra: quale? Eccola dichiarata dal Prati:

Egli innocenti musiche
Manda alle cose belle:
Sogna le rose e i zefiri,
Sorride colle stelle,
E avvinto a quella fede
Che da bambin giurò,
Umilemente crede
Quel che saper non può.
. . . . . .
E mai le inconspevoli
Pupille non abbassa
Sull'onda delle lacrime
Che per la terra passa.

. . . . . .
A che parlar di gemiti
Vili e di glorie dòme?
Egli giocondo e libero
Non ne comprende il nome.

Ahimè! l'apparenza di florida salute, che 'l romanticismo aveva chiesto alle acque della politica, era ita; e 'l sistema languiva ammorbato dalla clorosi idealista che gli aveva invase tutte le arterie ad un tratto. Il Prati, dopo aver diffuso il malore, se ne liberò, e si riebbe a poco a poco fino alla piena umanità del sentimento, e alla snellezza e trasparenza e semplicità della forma, di certe liriche greche dell'*Armando* e dell'*Iside*. E anche quando ne'suoi recenti lavori è romantico, la forma almeno non è diffusa e vaporosa e incondizionatamente sonora; anzi è raccolta, precisa, quasi statuaria. I seguaci perirono miseramente.

In vece, nacque e durò solitario lo scetticismo disperato del Leopardi, che rappresentò lo strappo prodotto dalla filosofia della rivoluzione nella coscienza moderna. Poi che la Mitologia è un tessuto di favole; poi che 'l cristianesimo è abbattuto dalla critica; poi che la fede è morta, e 'l progresso non esiste, e la virtù è un nome vano, nè ci resta che 'l nudo vero, vale a dire un infinito dolore; solo il desiderio stanco rimane di ciò che non è più nella nostra coscienza, e la voluttà triste d'esalar l'anima in vani lamenti. Così è che la poesia del Leopardi non riman soggettiva e piccola e personale, da che non è l'espressione del dolore d'un individuo; anzi assorge, e s'allarga su tutto il mondo, da che tutto il mondo è ravvolto nell'oscurità fredda, ove i luminosi ideali, precipitando, l'hanno lasciato. E questa nuova coscienza dell'essere, rappresentata con l'amara freddezza del dolore senza speranza, divenne la

coscienza del secolo: era, in somma, il grado più acuto della malattia d'ideale; era il lamento di tante pallide torme di suicidi; era la rappresentazione più schietta, più efficace, più compiuta di ciò che i Tedeschi chiamarono il « dolore universale. »

Restavano gli scrittori filopatridi. Ma in parecchi di loro non rimase del romanticismo che la corteccia, vale a dire la tendenza politica con l'innovazioni di forma; ma 'l midollo, vale a dire la tendenza religiosa, si smarrì, sovra tutto dopo che Pio IX, difensore aspettato e acclamato della causa italiana, le ruppe fede nel '48. Il romanticismo del Guerrazzi procede più tosto da quello misantropico, incredulo e rivoluzionario del Byron, e del romanticismo italiano non tiene se non in quel che esso attinse dal romanticismo inglese, cioè 'l gusto del romanzo storico; ma il Guerrazzi non ebbe, come il Manzoni, nè l'agile e animata realtà de' caratteri, nè la sobrietà dell'architettura, nè la forma efficacemente popolare. Anche il Niccolini non ebbe vivo il sentimento religioso; se bene nella sua maturità poetica bandì la Mitologia e i soggetti classici e le due unità; e seguitò con troppe declamazioni e con intento non a fatto letterario la tragedia storica del Manzoni. Il Rossetti, che nelle sue poesie patrie dimostrò copia d'immagini roventi, impeto vittorioso, accento rapito e appassionato, ebbe fiacco il sentimento religioso, e, anche ne' commenti alla *Divina Commedia*, più da protestante che da cattolico; ma difettò di parsimonia, e non di rado ostenta incuria da improvvisatore volgare. E più languida, per avventura, fu la fede del Giusti, il quale introdusse nella poesia la grazia ardita e la pieghevolezza e l'efficace spontaneità della lingua parlata, che 'l Manzoni aveva introdotto nella prosa; e fu scrittore di satire civili, nelle quali, se non agguagliò la varietà, la fantasia, l'uni-

versalità, il movimento e la musicalità del Béranger, n'ebbe intera la commozione semplice e viva, la malizia canzonatrice e la schiettezza paesana. Il Poerio ebbe una fede più filosofica che religiosa; e la derivò dai pensatori del Rinascimento, e sovra tutto dal Campanella. Fu poeta sobrio, ardente, profondo, ma di rado immaginoso; qualche volta oscuro e impacciato; e, per difetto di comunicativa immediata, quasi sempre inefficace.

In fine, venuto il '60 e conseguita l'unità e l'indipendenza della patria, la poesia de' filopatridi cessò; ma 'l romanticismo seguitò ancora a strascinarsi fra le svenevolezze e i lambiccamenti e le fredde eleganze dell'Aleardi, e le pallide imitazioni dagli ultimi e più artificiosi scrittori del secondo romanticismo francese, il De Musset, il Baudelaire, il Gautier. Nè ancora par morto del tutto.

CLASSICISMO E ROMANTICISMO

Riepiloghiamo. Il romanticismo si venne a mano a mano svolgendo in Germania col sentimento cattolico, con la tendenza nazionale al medio evo cavalleresco, e col concetto della cultura universale; in opposizione alla fredda imitazione classica di su gli scrittori francesi del secolo di Luigi XIV; ma pigliò prima le mosse dall'imitazione della ricca e varia e antica letteratura dell'Inghilterra; e, dietro un breve ma glorioso periodo di classicismo vero, giunse al pieno sviluppo della sua fioritura; dopo il quale si divise per i suoi tre caratteri fondamentali, in tre scuole; la più importante delle quali, fondata principalmente su 'l concetto della cultura universale, di più veramente romantico non ebbe se non la troppa disparità degli argomenti, tolti a tutti i luoghi e a tutti i tempi, quanto alla forma; e un continuo e angoscioso e mal dissimulato squilibrio tra 'l sentimento e 'l reale, quanto al contenuto.

Anche in Inghilterra il romanticismo si manifestò contro il classicismo artificiale che 'l Dryden aveva ma-

lamente derivato da' lavori del Corneille, del Racine, del Molière, del Boileau e del Rapin; se non che qui, dove il contenuto romantico della Germania avea già da più che un secolo una letteratura lussureggiante, la rivoluzione non potea manifestarsi che come rinnovamento quasi a fatto di forma; la quale, in somma, di convenzionale e accademica e pedantesca, divenne agile e viva e democratica. Poi, quando il romanticismo cominciò a pigliar contorni più determinati anche in Inghilterra, per il soffio dell' innovazioni letterarie di Germania, delle due scuole che si svilupparono, la scuola storica e la scuola rivoluzionaria, l' una rassomigliò per lo zelo storico e 'l sentimento del medio evo e l' umiltà dello stile e la concordia con l'opinione ufficiale, alla scuola, più religiosa per avventura, ma meno varia, del Tieck, dell'Uhland e di Novalis; e all'altra, in vece, per lo zelo rivoluzionario e 'l sentimento della natura e la lotta a viso aperto contro la reazione che trionfava e in politica e in religione e in morale, e 'l rispetto dei modelli classici e l' aristocratica, benchè non in tutto nè sempre uguale, accuratezza della forma, rassomigliò più tosto la scuola del Rückert, del Platen e, sovra tutto, del Heine.

In Francia il romanticismo, se col primo gruppo tenne, quanto al contenuto cattolico e cavalleresco, del romanticismo di Germania, e si cominciò a liberare, quanto alla forma, dalle pastoie classiche; col secondo gruppo slargò i suoi ideali fino a rasentar quelli della poesia rivoluzionaria inglese, pur ritenendo sempre dalla propria origine una parvenza di fede; e, sbandendo del tutto la pedanteria classica della forma, delle due unità e della Mitologia, non trascurò punto lo stile, che anzi negli scrittori detti parnassiani, divenne un troppo faticoso lavoro di minuto cesellamento. E anche in Fran-

cia il concetto della cultura universale produsse tutta una serra di poesia oggettivamente cosmopolita; dove l'arancio di Sicilia fiorisce vicino alla palma dell'Africa; e l'acqua dell'Aretusa zampilla da una dorica fontana ombrata dalla classica quercia; e l'effluvio acuto de' tamarindi inebria la Malabarese mezzo ignuda, che passa con l'idria su la testa, cantando; e, al rumor cadenzato de' remi d'una tartana turca, s'involano dalla riva le fanciulle di Catalogna, come frotte di colombe spaurite; e l'epopea biblica e medievale picchia a' cancelli, alta su 'l cavallo dell'alessandrino.

Meno complesso, meno vario, meno determinato fu lo sviluppo del romanticismo in Italia. Qui ebbe, in fondo, i caratteri del romanticismo tedesco, con più mitigamenti che 'l romanticismo francese; vale a dire il sentimento cattolico che non s'esalta nell'ascetismo di Federigo Schlegel, di Novalis e del Wackenroder, se non forse ne' soli e assai brutti *Inni Sacri* del Pellico; e s'arresta a una religiosità rammorbidita nel sentimento umano della rivoluzione, senza le malinconie dello Chateaubriand e le lagrime del Lamartine: la tendenza al medio evo, e s'arresta alla preparazione storicamente coscienziosa, secondo il Goethe, lo Scott e l'Hugo, senza lo sciame di spettri delle ballate e delle leggende tedesche: il concetto della cultura universale, che non dilaga nella poesia cosmopolita d'Inghilterra, di Germania e di Francia; e s'arresta a un zinzino d'Oriente derivato dalle *Orientali* dell'Hugo e dalle novelle del Byron. Se non che in Italia il romanticismo tolse, per forza delle circostanze, un aspetto particolare di poesia unitaria e civile. Era, in somma, il sentimento nazionale del romanticismo tedesco, che nell'Italia signoreggiata dallo straniero, pigliava il colore temuto e perseguitato della rivoluzione. Ma più tardi, scissi gli animi tra la coraggiosa

fiducia, da una parte, e la stanchezza inattiva e fantasiosa, e la rassegnazione disperata dall'altra; anche il romanticismo si scisse nella poesia patriottica, e nella poesia o de' sogni o del dolore. Quanto alla forma, si preferì generalmente la democratica: abolite le due unità: bandita la Mitologia: il linguaggio, le tendenze, i costumi del popolo richiamati nell'arte.

Da tutto questo si può rilevare che nel romanticismo, quanto al contenuto, si manifestarono due correnti: l'una fu la tendenza al passato nella letteratura cattolica e cavalleresca di Germania; nella scuola storica d'Inghilterra; nel primo e in poca parte del secondo romanticismo di Francia; e in quasi tutto, se 'l Leopardi si eccettui, il romanticismo d'Italia, salvo il concetto accidentale dell'unità e della libertà della patria: l'altro fu la tendenza all'avvenire nella letteratura scettica e rivoluzionaria de' realisti di Germania, e specialmente del Heine; della scuola rivoluzionaria d'Inghilterra; della più parte del secondo romanticismo di Francia; e del Leopardi con qualche raro romanziere innamorato del Byron, e qualche lirico più indifferente che incredulo d'Italia. Quanto alla forma, il romanticismo indusse da per tutto lo slargamento della cultura e l'infinita varietà degli argomenti, non più solo greci o romani; la mescolanza del serio e del comico, e quella delle forme elementari, la lirica, l'epica, la drammatica e la didascalica; la preferenza dello stile efficace su lo stile nobile e della lingua popolare su la lingua accademica; la liberazione dalla pedanteria delle regole irragionevoli, e sovra tutto dalle due unità per la tragedia; e l'esclusione della Mitologia.

Ora, considerando attentamente la storia delle diverse letterature d'Europa, le due correnti del romanticismo si ritrovano a bastanza determinate nell'atteggiarsi del

dramma, questa forma a fatto moderna, in due paesi, la Spagna e l'Inghilterra; e si ricongiungono, parmi, nel grande avvenimento della Riforma. Il dramma inglese della Rinascenza fiorì per l'azione della Riforma: il dramma spagnuolo del secolo di Filippo II fiorì per la reazione cattolica contro la libertà della ragione. E di rincontro a' dolorosi laceramenti che 'l dubbio produce nella coscienza di qualche eroe dello Shakspeare, gli atti sacramentali del Calderon scoppiettano e fiammeggiano rischiarando la scena co' bagliori rossastri del rogo.

Ma nè 'l dramma inglese nè 'l dramma spagnuolo giovaron molto alla propagazione de' germi o del romanticismo rivoluzionario o del romanticismo reazionario. A entrambi, se bene in modo diverso, giovò più tosto il razionalismo filosofico, col quale Francesco Bacone derivò dal libero esame il concetto moderno del metodo sperimentale nello studio della natura, e però la necessità d'una riforma su' fondamenti dell'osservazione; e di questa nuova filosofia è a punto improntata tutta la letteratura inglese della Rinascenza.

In tanto, alla rivoluzione religiosa e filosofica teneva dietro la rivoluzione politica del 1649; che fu 'l trionfo del puritanismo democratico e della libertà di coscienza su l'anglicanismo aristocratico e persecutore.

Morto il Bacone nel 1626, il razionalismo filosofico incalza col materialismo di Tommaso Hobbes; il quale osò negare l'esistenza d'un Dio fuori dell'universo, poi che Dio è a punto l'universo, e l'universo è Dio; e oppugnò l'immortalità dell'anima; e affermò che la religione ha origine nell'uomo, e non ha fondamento se non nel bisogno de'popoli. Dopo l'Hobbes, che morì nel 1679, Giovanni Locke raccolse la fiaccola della ragione; e cercò di dichiarare, col solo mezzo dell'osservazione e dell'esperienza, il meccanismo delle facoltà umane, ab-

battendo la teoria delle idee innate, e affermando, in vece, che l'idee derivano dalle sensazioni. Il Locke morì nel 1704. Allora nella Francia, già preparata dal nobile e lungo martirio degli Ugonotti, e dalla filosofia del Cartesio, cominciò un fermento nuovo di rivoluzione filosofica e sociale; finchè 'l Voltaire, dopo il viaggio in Inghilterra, determinò i caratteri e 'l metodo e l'indirizzo del movimento. In somma, il razionalismo troppo aridamente scientifico in Inghilterra, divenne eloquente, letterario, popolare in Francia; rise con la malizia profonda del Voltaire; ruggì con l'eloquenza appassionata del Rousseau; civettò con l'amabile mobilità del Fontenelle; persuase con la logica chiara e spontanea del Condillac e del Montesquieu; e s'imbellettò con la retorica sentimentale del Diderot. Per tal modo la rivoluzione del pensiero divampò per tutta l'Europa; e arroventando letteratura e filosofia, produsse in Germania non solo la resistenza contro l'invasione del classicismo francese del secolo di Luigi XIV, ma tutta una letteratura che mise a nudo gli strappi della coscienza in due forme nuove, il romanzo sentimentale e 'l dramma commovente; i quali si popolarono di caratteri morbosamente eccessivi, Werther, Götz e Carlo Moor, per non dire che i più importanti; e in Inghilterra riscaldò di passione umanitaria la poesia del Cowper e del Burns; e in Italia incolorò di luce maravigliosa gli scritti del Beccaria, del Filangieri e del Pagano, e serpeggiò nella satira del Parini, e proruppe tutta lampi e tuoni, con l'amore solitario alla libertà e con la sfida orgogliosa a' tiranni, nella tragedia dell'Alfieri.

Ma poi che 'l razionalismo giunse al sommo della parabola e si mutò in fatto universale con la rivoluzione del 1789, la corrente reazionaria cominciò a ingrossare, a ribollire, a spumare, secondata dalla stanchezza ma-

linconica, dal bisogno di pace, dall'aspirazione religiosa che gli eccessi della rivoluzione avevan lasciato negli animi. E se questa nuova tendenza, che per il ricorso fatale delle leggi storiche si manifestò in tutta l'Europa, divenne sistema per la prima volta in Germania, gli è che la Germania, non solo per le sue recenti tradizioni politiche in opposizione alla Francia rivoluzionaria, ma anche per quell'istinto naturalmente ordinatore del suo genio, onde la primavera letteraria era stata colà preceduta e annunziata da una folta e improvvisa fioritura di critica, era il terreno più adatto dove quest'altra tendenza potesse venire disposta in un edifizio di regolari teorie. Questo fecero sovra tutto i due Schlegel; i quali con l'opera loro agevolarono l'ascensione e 'l dilatamento del romanticismo reazionario; e gli additarono il tesoro del materiale epico e lirico, leggendario e storico, religioso e cavalleresco del medio evo; e gli ricercarono l'origine illustre nel dramma spagnuolo del XVI e XVII secolo.

Da questo punto le due tendenze, incalzandosi e disputandosi il terreno e trionfando o soccombendo con vece alterna, precedettero insieme; e a punto perchè non si seppe distinguere una corrente dall'altra, il romanticismo parve un fenomeno ambiguo, nè si seppe dire se rappresentasse la libertà del pensiero o la religiosità intransigente.

L'essenza del romanticismo non è dunque nè 'l razionalismo rivoluzionario, poi che sono romantici anche scrittori e religiosi e cattolici e mistici; nè l'ascetismo cristiano, poi che sono romantici anche scrittori indifferenti o scettici: non è l'amore alla libertà, poi che sono romantici anche scrittori cesarei; nè la fede nel trono, poi che sono romantici anche scrittori rivoluzionari: non è la forma popolare, poi che sono romantici anche scrit-

tori aristocratici; nè la forma nobile, poi che sono romantici anche scrittori popolari e plebei. Che cosa è dunque il romanticismo? In che consiste? Qual è l'essenza del fenomeno, il suo carattere proprio, il segno determinato dal quale si possa ravvisare l'opera d'arte romantica?

Il vario e vasto e complesso fenomeno del romanticismo si risolve, come abbiamo dimostrato, tutto in due tendenze, l'una verso l'avvenire, l'altra verso il passato; l'una tormentata della speranza impetuosa, l'altra consunta dalla memoria malinconica; l'una rivoluzionaria, l'altra reazionaria: in opposizione all'ambiente, disquilibrate, morbose entrambe. Il disquilibrio, ecco in che consiste, tirate le somme, il romanticismo.

Il disquilibrio può essere o tra le facoltà d'un temperamento, o tra un temperamento equilibrato e l'ambiente. Nel primo caso, si ha 'l romanticismo del mondo pagano; nel secondo, il romanticismo del mondo cristiano. Perchè anche nelle letterature antiche, come osservò 'l Trezza [1] con l'acume che non gli fa mai difetto, avviene un'evoluzione romantica; e la tragedia incondizionatamente patetica d'Euripide è troppo diversa dalla tragedia serenamente e nobilmente ideale di Sofocle; e la lirica viva, mobile, nervosa di Catullo è troppo diversa dall'epica compassata degli alessandrini. Nel mondo pagano, tutto, per l'individuo, era la natura sensibile, nella quale ei poteva acquietarsi senza ricercar nulla più oltre; la religione, uscita esteticamente perfetta dalla fantasia stessa de' poeti e degli artisti, rap-

---

(1) G. Trezza, *La Critica moderna*, 2ª ediz. Bologna, 1880. Vedi come il dotto e sottile professore spiega nel cap. XIV l'evoluzione storica dell'ellenismo da' poemi d'Omero alle tragedie d'Euripide.

presentava le forze terrestri, e prendeva atteggiamenti diversi a seconda de' bisogni del popolo; e anche il cielo sempre d'un turchino limpido, e 'l mare odoroso e tranquillo, e la sana ubertà delle campagne, ogni cosa concorreva a mantenere l'accordo armonioso tra l'individuo e la natura. In fatti, l'ideale umano presso i Greci consisteva nel felice equilibrio delle facoltà liberamente e pienamente disviluppate; e a questo vertice assorge, per una luminosa spirale, la letteratura greca fino a Sofocle. L'equilibrio è l'anima del classicismo. Poi, la potenza effettiva comincia a trascendere; e come l'individuo non possiede più 'l vigor calmo dell'anima sana, così l'arte perde il segreto dell'euritmia sapientemente ideale; e tende più tosto a rappresentare, con più di complessa minuziosità, gli eccessi morbosi delle passioni: d'onde il romanticismo di Grecia.

La poesia romana, ne' suoi giorni migliori, fu quasi tutta una rifioritura della poesia greca, che, dopo la conquista mediterranea, penetrò in Roma con l'arte e la filosofia e i costumi, con tutti, in somma, i prodotti della vita ellenica. La quale, del resto, era divenuta, per troppa squisitezza, snervante; di modo che l'organamento di Roma, tenuto compatto dal solo ideale della forza, si sfasciò non a pena l'acque malfide dell'ellenismo lo circonfusero per tutt' i seni. Roma divenne in breve più corrotta della Grecia assoggettata. Ora, il vizio, ch'è uno stato morboso, non è segno d'equilibrio; e in fatti due forme di poesia sbocciano in Roma verso quel tempo: la poesia alessandrina, ch'è un faticoso esercizio di fredda imitazione dei classici, nel quale il temperamento dell'artista non ha che vedere; e la poesia originale, vale a dire quella che rappresenta i costumi, i sentimenti, i pensieri del tempo; ed è veramente romantica.

Nel mondo cristiano il disquilibrio è più complesso. La scissione della vita in due parti, l'una di qua, l'altra di là dalla tomba, corrisponde alla scissione dell'organismo in materia e spirito; e questo concetto produce una continua e indeterminata e malinconica tendenza verso un ideale fuori delle cose, dalla quale deriva il prevalere della fantasia e del sentimento su 'l senso; del soprannaturale su la natura; dell'ideale su 'l reale. Qui è la cagione del disquilibrio in quasi tutta la letteratura moderna. Perchè, come nell'età classica della Grecia la vigorosa agilità dello spirito si rispecchiava nella serena unità di quel mondo, in cui la religione, la politica, la filosofia, l'arte e la letteratura, tutto era un'armonia di grazia e di forza: tutto era la rappresentazione più idealmente augusta, più sapientemente ordinata, più plasticamente perfetta delle forze terrestri: tutto era salute e calma e bellezza; così nell'età moderna l'aspirazione angosciosa e vana e perenne dello spirito si rispecchia nell'aspro dissidio fra l'anima immortale e 'l vil corpo, fra 'l paradiso e la terra, fra Dio e la natura. Tale fu quasi tutta la poesia ne' due primi secoli della letteratura nostra, fino al Boccaccio. Ma un'onda di paganesimo, ch'era serpeggiata per le vene del mondo moderno, anche durante il buio fitto del medio evo ascetico e pauroso, co' canti goliardici; e cominciava a mala pena con qualche canzone del Petrarca, e più assai con le novelle maliziosamente allegre del Boccacci, a ristorare quel povero corpo malato; l'invase tutto, con un rifiorir nuovo di rosea salute, durante la Rinascenza, benchè su la fine ella ribollisse troppo impetuosa nella febbre improvvisa della Riforma: ed esso appar libero e rinvigorito e felice nella sua nudità sana, con l'Ariosto e i poeti comici e giocosi d'Italia; più riflessivo e

mordace, col Montaigne e col Rabelais, e col Ronsard e la pleiade in Francia; e rivoluzionario del tutto con lo Spencer, il Ben Johnson e lo Shakspeare in Inghilterra.

Nella letteratura della Rinascenza, dunque, il contrasto è fra 'l temperamento equilibrato degl'individui e le forme del culto, le quali rammentano sempre la scissione tra 'l soprannaturale e la natura, benchè per ogni cella di chiostro si nasconda un peccato; e a punto per ciò il contrasto non essendo serio, si manifesta con la celia gioconda che pervade tutta quella letteratura così schietta, così agile, così luminosa.

Dopo la Riforma, per altro, il sentimento cattolico fu ristorato in tutta l'Europa contro l'invadente eresia della libera ragione, onde nacquero anche in letteratura le due correnti del romanticismo reazionario e rivoluzionario; nelle quali il disquilibrio non è solo tra le facoltà dell' individuo appassionato nella lotta, ma tra l'individuo e 'l mondo esteriore, che al cattolico sembra empio di molto, e sembra ascetico troppo al razionalista.

Per altro, anche fra l'avvicendarsi del romanticismo reazionario e del rivoluzionario, accadde che qualche scrittore sortisse un sano equilibrio delle facoltà; per il quale, se non si sottrasse a fatto alla scissione dell' ambiente, ora cercò di smussarla e ammorzarla, ora d'elevarla e determinarla in sè stesso, raccogliendo e circoscrivendo ogni cosa in un'armonia classicamente serena. Non di meno egli fu detto romantico, perchè così, durante tutta la prima metà del nostro secolo, fu denominato ogni passaggio d'una letteratura a un materiale nuovo, con forme nuove, con linguaggio nuovo; in somma ad abiti e atteggiamenti non più adoperati. Alessandro Manzoni, per

esempio, fu 'l capo de' romantici in quanto i suoi soggetti ostentaron più spesso aspirazione religiosa e medievale; e la sua forma fu popolare senza sciatteria o dignitosa senza affettazione; e la sua tragedia si liberò dalle due unità per adornarsi con l'apparato delle ricerche storiche; e la sua lirica divenne più serrata, più rapidamente luminosa, più ricca d'impeto e di metri e di suoni; e 'l suo romanzo fu per la nostra letteratura un prodotto nuovo. Ma, per la tranquilla e ordinatrice euritmia del suo genio, il Manzoni fu veramente classico; e fu classico nella perfetta struttura de' suoi lavori, e nella nobile idealità di certi suoi personaggi, e nella moderata violenza delle passioni, e nella scultoria determinatezza del concetto, e nel risalto efficace de' contorni.

Accadde pure che in qualche organismo disquilibrato, ma più educato in memorie pagane che in ispirazioni cattoliche, echeggiasse più tosto la sentimentalità idillica de' poeti greci della decadenza e de' poeti romani sotto Augusto, che la sentimentalità mistica in onore presso i poeti moderni: d'onde una poesia che deriva dagli antichi non solo il modo di sentire e rappresentare, ma perfino i decoramenti, gli scorci, i metri, i motivi lirici e le parole. Tale fu, per esempio, Andrea Chénier; il quale, se bene antico nel colorito, nella forma e nell'aspirazione, ebbe un temperamento più affine a quello malinconico di Meleagro e di Tibullo e di Properzio, che a quello sereno di Sofocle o d'Orazio: e in fatti fu maestro e modello a' poeti sentimentali della *Musa francese* nel 1823; i quali, su 'l *Giovine infermo* dello Chénier lucidarono tutta una serie d'agonie versificate: onde nacquero troppe e ragazze inferme e sorelle inferme e madri morenti e figlie morenti e bam-

bini morenti; finchè un giorno uno fra' critici della *Musa* propose, « per la chiusura definitiva di tutte le poesie farmaceutiche, la pubblicazione d'un'elegia intitolata: *Lo zio alla moda di Brettagna in piena convalescenza.* »

Accadde, in fine, che su taluno, il quale nè possedeva la calma classica dell'equilibrio interiore, nè possedeva la sentimentalità corrispondente a quella del romanticismo pagano, la tradizione o la moda classica avesse tanto potere, ch'ei non fece se non sovrapporre, con artificio troppo evidente, il paludamento classico a un contenuto o freddo o vano o romantico a fatto. Tale fu 'l classicismo falso del Gottsched e del Dryden e anche di molta parte della letteratura nel secolo di Luigi XIV.

In somma, chi cerchi 'l significato storico del romanticismo, vedrà contrassegnati con tale denominazione gli scrittori più vari, gl'intendimenti più disparati, gli abiti poetici più opposti; e basta ch'e' cambi a pena di tempo o di luogo, perchè 'l romanticismo muti, e talora rovesci, il proprio significato: sì che non è possibile trovare un carattere esterno che impronti tutte le trasformazioni del fenomeno. Ma chi ne cerchi più tosto il significato psicologico, vedrà che in tutti gli scrittori e in tutt'i lavori romantici si manifesta più o meno un disquilibrio; il quale è talora tra l'aspirazioni dell'artista e 'l mondo circostante; talora tra le sole facoltà dell'artista; e più spesso è la combinazione d'un disquilibrio con l'altro. Per tal modo accade talvolta che un poeta è classico negli scritti dell'età matura, quando l'organismo è più sano ed equilibrato; ed è romantico nella giovinezza e nella vecchiaia, quando la fantasia e 'l sentimento gli eccedono o gli difettano.

La letteratura romantica vive tuttora. Forse la libe-

razione della coscienza dal giogo ascetico, per l'opera feconda del positivismo odierno, potrà rinsanguare l'arte, e ridarle la calma forte e felice che deriva da un sano concetto della vita, e aprirle un ideale classico non meno armonioso dell'antico, e più complesso, più profondo, più alto.

LETTERATURA MEDIEVALE

SAGGIO SU DANTE

Fu comune sentenza, e troppo sconsideratamente è ancora ripetuta dalla più parte de' critici, che, paragonata l'aspra disuguaglianza dello stile della *Divina Commedia* all'elegante lucidità dello stile del *Canzoniere*, l'Alighieri ceda, sotto questo rispetto, al Petrarca. Ragionando dell'elemento musicale nel maggiore poema della nostra letteratura, io mi propongo di dimostrare fino a che punto codesta disuguaglianza proceda da imperizia dell'arte, e fino a che punto sia voluta dal proposito meditato e sapiente del poeta, affinchè pure la varia armonia delle vocali e delle consonanti, e la rapidità o la rotondità o la stanchezza dell'endecasillabo, e il facile o intrigato avvolgimento del periodo, dichiari, renda e rafforzi tutti i movimenti dell'idea. Io non intendo, dunque, per elemento musicale nè la sonorità incondizionata del Monti, nè la melodia levigata del Poliziano, nè la scorrevolezza sicura dell'Ariosto; ma più presto quella

suprema eccellenza di stile, onde la sinfonia della strofa esprime e commenta a mano a mano i pensieri, e ne par quasi la trama musicale, e ne completa l'intelligenza.

Non parmi che i critici abbian trattato finora con la necessaria larghezza questo lato de' nostri poeti, se bene qualche accenno è qua e là ne' libri d'elocuzione, e sovra tutto nell'*Ercolano* del Varchi [1], e in alcuni saggi di linguistica, e in qualche rara monografia di storia della letteratura. Del rimanente, le molte generalità su l'armonia imitativa han fatto le spese. Il campo è dunque inesplorato; ma da vero non facile. Tentando di riguardare da quest'aspetto la *Divina Commedia,* io ricercherò primieramente da quali concetti l'Alighieri movesse per ottenere l'efficacia musicale delle sue terzine; determinerò poi di quest'elemento musicale i caratteri, il meccanismo, gli atteggiamenti, i mezzi e gli effetti; e comparerò, insieme, la musica della Divina Commedia con quella delle altre rime dell'Alighieri; con quella de' versi de' suoi contemporanei più illustri; con quella de' poeti più musicali e antichi e moderni, e italiani e stranieri.

---

(1) V. Varchi, *Ercolano*, Milano, 1804, vol. II, pag. 272 e seg.

DELL'ELEMENTO MUSICALE

NELLA

DIVINA COMMEDIA

I

Che Dante amasse la musica, attesta egli stesso nel canto secondo del *Purgatorio* dove a Casella, « fiorentino e buon cantore e intonatore di canto, sì che alcuno de' sonetti, o vero canzoni dell'autore intonò, tra i quali fu quella che si dirà di sotto: *Amor che nella mente mi ragiona*[1] » come afferma Francesco Buti, dice il poeta (v. 106 e segg.):

Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso all'amoroso canto,
Che mi solea quetar tutte mie voglie;

Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia, che con la sua persona
Venendo qui, è affannata tanto.

---

(1) *Commento* di Francesco Buti sopra la *Divina Commedia* per cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858 e 1861.

Dopo la qual dimanda,

Amor che nella mente mi ragiona
Cominciò egli allor sì dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio Maestro, ed io, e quella gente
Ch' eran con lui, parevan sì contenti,
Come a nessun toccasse altro la mente.

E, prima d'andar oltre, si noti con che appassionata intimità d' immagini, con che semplice malinconia di parole, con chesoave e diffusa armonia di suoni, a pena interrotti quasi da sospiri d' intenerimento, sia rappresentato l'effetto della musica in codeste terzine. E chi sente tutta l'efficacia pittrice di quell'ultimo verso, e vede Virgilio e 'l poeta e gli spiriti tutti pendere muti, attoniti, quasi fuori di sè per la dolcezza del canto, ripensi la leggenda polacca del Mickievicz, dove la fanciulla ch' è presa del cacciatore morto, all'avvicinarsi della tempesta su 'l lago Swytz, canta così accorata, che chiunque l'oda, rimane senza memoria e si lascia cadere nell'acqua [1]; ripensi la ballata del Goethe, dove l'abitatrice del fiume attira, col suo canto fatale, il povero pescatore [2]; ripensi la Loreley del Heine, che si pettina con un pettine d'oro, e canta a un tempo una canzone che avvince e rapisce: il pescatore nel battello ha 'l core commosso di profonda amarezza: ei non vede il banco di scogli su 'l mare: ei guarda solo in alto, alla montagna; e le onde inghiottono alfine e pescatore e battello [3]. Tale è l'effetto della musica, o più tosto d'una certa musica, ne' poeti moderni: una dolcezza, un

---

(1) Mickiewicz, *Al lago Swytz.*
(2) Goethe's, *Gedichte: Der Fischer.*
(3) Heine's, *Heimkehr: Ich weiss nicht.*

rapimento, uno stupore che annega l'anima nell'onda della melodia. E anche il Foscolo, ch'ebbe squisito codesto sentimento da quanto i poeti settentrionali più idealmente sensibili, e fu poeta maravigliosamente musicale, nell'inno secondo delle *Grazie,* dopo aver descritto un'armonia varia di suoni erranti all'alba su 'l queto Lario, conchiude:

stupefatto
Pende le reti il pescator, ed ode.

Del rimanente pure il Boccaccio racconta dell'Alighieri che « sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico, ed ebbe sua usanza; ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire [1] ». E il Bruni riconferma in italiano [2], e Benvenuto da Imola in latino [3], tale attestazione del Boccaccio; e, in fatti, nel canto quarto del *Purgatorio,* Dante mostra d'aver conoscenza con Belacqua, fabbricatore di cetre e d'altri stromenti di musica.

Ma come il poeta intendesse in generale il valore della musica si può ricavare da questo luogo del suo *Convito:* « E il cielo di Marte si può comparare alla

---

(1) Boccaccio, *Vita di Dante.*

(2) Il Bruni nella *Vita di Dante* dice: «.... dilettossi di musica e di suoni ».

(3) Negli *Excerpta historica ex Commentariis ms. tis Benvenuti de Imola in Comoediam Dantis* (Muratori, *Antiq. ital.* I) si dice: *Ipse enim nimium delectatus ab ipsa juventute sonis et cantibus musicus fuit, amicus omnibus optimis musicis et citharaedis sui temporis, et praesertim isti Casellae, qui intonavit multos sonos ejus.*

Musica per due proprietà: l'una si è la sua più bella relazione; chè annumerando i cieli mobili, da qualunque si comincia, o dall'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è il quinto; esso è lo mezzo di tutti, ciò è delli primi, delli secondi, delli terzi e delli quarti; l'altro si è, ch'esso Marte dissecca e arde le cose, perchè il suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello che per esso appare affocato di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e rarità delli vapori che il seguono; li quali per loro medesimi molte volte s'accendono, siccome nel primo della *Meteora* è determinato. E però dice Albumassar che l'accendimento di questi vapori significa morte di Regi e trasmutamento di regni; però che sono effetti della signoria di Marte. E Seneca dice però che nella morte d'Augusto imperatore vide in alto una palla di fuoco. E in Fiorenza, nel principio della sua distruzione, veduta fu nell'aere, in figura d'una croce, grande quantità di questi vapori seguaci della stella di Marte. E queste due proprietadi sono nella Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia risulta, quanto più la relazione è bella, perchè massimamente in essa s'intende. Ancora la Musica trae a sè gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione, sì è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono [1]. »

Non è a fatto inutile osservare che, in quest'ultima parte, la teoria del poeta risponde alla pratica; poi che questi vapori del cuore, i quali, tratti dalla musica, ces-

---

[1] *Convito*, II, 14.

sano da ogni operazione, fanno riscontro alle anime assorte in torno a Casella nella dolcezza del canto. In oltre si consideri di quanta importanza fosse per Dante la relazione nelle parole armonizzate e ne' canti, se in essa ripone tutto il valore dell'armonia. Certo qui Dante non intende punto la relazione nel senso odierno, e non accenna ancora la relazione tra la musica del verso e 'l concetto; ma questa sua maniera di dichiarare la musica ci pone in sospetto ch'ei possa non esser lontano dal fermare, con intelletto sicuro, l'elemento musicale nella poesia.

In fatti, in un altro luogo del *Convito*, dov'egli dichiara la canzone *Le dolci rime d'Amor ch' io solia*, nota: « .... e prometto trattare di questa materia con rima sottile e aspra. Perchè sapersi conviene che rima si può doppiamente considerare, ciò è largamente e strettamente. Strettamente, s'intende per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba far si suole: largamente, s'intende per tutto quello parlare che con numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade; e così qui in questo proemio prendere e intendere si vuole. E però dice aspra, quanto al suono del dettato che a tanta materia non conviene esser leno.... [1]. » Ora a punto in questa necessità del diverso adattamento del suono alla materia diversa, è 'l germe dell'elemento musicale nella *Divina Commedia*. Non vuole il poeta che 'l verso abbia a riuscir morbido e ornato e lene sempre; anzi tanto più sarà bello ed efficace, quanto meglio corrispondente al concetto: a concetto aspro, verso aspro. E su questa teoria, la quale è mirabile che fosse tanto precisamente dichiarata da un poeta, e sia anche Dante, del secolo

---

(1) *Convito*, IV, 2.

decimoquarto, se pur tra' moderni non è intesa e riconosciuta e praticata se non da pochi, egli ritorna nel canto trentesimosecondo dell'*Inferno*, dove avverte:

S' io avessi le rime e aspre e chiocce
Come si converrebbe al tristo buco
Sovra il qual pontan tutte l'altre rocce,

I' premerei di mio concetto il suco
Più pienamente.

Nè solo egli ferma il principio; ma espone in parte le norme d'esecuzione nel libro secondo della *Volgare eloquenza*. E, tenendo conto del suono, divide le parole in puerili, femminili e virili; e queste in silvestri e cittadine; e le cittadine in pettinate e irsute, e in lubriche e aspre, secondo il maggiore o minor numero delle sillabe, le più intense o più deboli aspirazioni, gli accenti acuti o circonflessi, i raddoppiamenti e le posizioni [1].

Di tali proponimenti invaghito e in tali regole fermo, s'accinse il poeta a dichiarare in versi la sua commedia; la quale, se può sembrare, rispetto all'architettura, un'antica cattedrale gotica a tre piani ogivali, di cui rimane il più basso nell'ombra, e 'l secondo è a pena irraggiato dal sole nascente, e 'l terzo si perde alto con le sue mille guglie nella gloria dell'azzurro infinito; e ogni piano dilunga in fughe agili d'arcate, svolgendo la ricchezza delle doppie finestre a vetri di colore su' colonnini merlettati, e delle nicchie a ricami, e de' santi fantastici e gravi; e tutto si ricollega gagliardamente nella tranquilla magnificenza dell'intero edifizio; se può mettersi

---

[1] «... *quaedam puerilia, quaedam muliebria, quaedam virilia; et horum quaedam silvestria, quaedam urbana; et eorum quae urbana vocamus, quaedam pexa et irsuta, quaedam lubrica et reburra sentimus...* » *De vulgari eloquio*, II, 7.

a paro, per il vario e vivo atteggiamento delle figure, con una galleria di quadri e di statue; io vorrei rassomigliarlo, per la musica delle terzine che si devolvono uguali e tranquille come le acque d'un gran fiume, a una sonata d'organo grave e continua: da prima una melodia profonda muove solennemente per l'aria; se non che a quando a quando un turbine di passaggi freneticamente dolorosi l'attraversa, sale alto, e ricascando in gemiti stanchi, s'estingue; poi, si leva un infinito mormorio di voci argentine, ma calmo, flebile, dolce; e qualche solitario richiamo di speranza e di pace ne rallieta la mestizia uniforme: in fine, un getto d'inni sonoro prorompe come allegro stormo d'allodole: son litanie di bambini: son laudi e preghiere di vergini: son salmi di profeti e d'eremiti; e 'l concerto maraviglioso assorge, trionfando e tripudiando, d'ottava in ottava, finchè si perde in un prolungamento d'acuti lunghi, sovrani, irresistibili.

II

Giambattista Bolza, in un trattato premesso al suo Vocabolario genetico etimologico della lingua italiana [1], dichiara con molto acume il valore musicale de' suoni elementari nella nostra favella. E che ciascun d'essi abbia un carattere proprio, o triste o vivace, o secco o sonoro, o scorrevole o sibilante, e via dicendo, è cosa, crediamo, che nessuno negherebbe. Non vogliamo qui riepilogare le considerazioni del Bolza; solo notiamo con lui che la nostra lingua possiede molte parole apertamente imitative nel suono. Ma come può accadere che

---

(1) Milano e Vienna, 1852.

l'armonia delle parole renda pure le sensazioni e gli affetti dell'animo?

La cosa è più semplice che a prima vista non sembri. L'effetto che i suoni elementari producono in noi dipende sovra tutto da riproduzioni di sensazioni. Se un suono, poniamo, ci sembra più lieto ed aperto, e un altro, di rincontro, più triste e profondo, gli è che, fin dall'infanzia della specie, ebbe l'uomo a notare che 'l primo abbondava ne' rumori che gli destavano sensazioni gradevoli, e 'l secondo ne' rumori che gli destavano sensazioni sgradevoli. Nelle voci d'alcune belve, nel borbottare del tuono, nel fragor del mare in tempesta, il suono cupo delle vocali chiuse è quello che ci par più d'udire: in vece, è 'l suono allegro delle vocali aperte che ci par di sorprendere in ogni interiezione di gioia, nella voce di parecchi animali domestici, ne' rumori, in somma, della natura festante. Ciò posto, si capisce che l'uomo, cominciando a formarsi un linguaggio, adoperasse istintivamente i suoni che gli ricordavano sensazioni gradevoli per denominare cose gradevoli, e i suoni che gli ricordavano sensazioni sgradevoli per denominare cose sgradevoli. E intendiamo non solo all'orecchio, ma pure al resto degli organi, e all'animo stesso.

Noi, per dir vero, crediamo che questo elemento musicale abbia nel linguaggio più larga parte che non gliene voglian fare parecchi linguisti moderni, tra i quali Max Müller. Dopo aver formulata la teoria dell'onomatopeia [1], egli dice: « Questa è la nostra risposta – che

---

[1] « La prima teoria fu molto popolare fra i filosofi del secolo XVIII, e perocchè vien tuttavia professata da molti notevoli dotti e filosofi, dobbiamo esaminarla con cura maggiore. Si suppone che l'uomo, essendo ancora muto, oda le voci degli uccelli, dei cani, dei bovi, il tuonare delle nubi,

sebbene vi siano nomi in ciascuna lingua formati sopra la pura imitazione de' suoni, questi nulladimeno costituiscono la più piccola porzione del nostro dizionario. » Ancora oppugna la teoria delle interiezioni, con ragioni certo più valide [1]; e finalmente oppone: « Il fatto che ciascuna parola era in origine un predicato – che i nomi, sebbene segni di concepimento individuali, sono tutti, senza eccezione, derivati da idee generali – è una delle più importanti scoperte nella scienza del linguaggio. » E conchiude: « Le 400 o 500 radici che restano quali elementi costitutivi nelle varie famiglie del linguaggio, non sono interiezioni, e neppure imitazioni. Elleno sono *tipi fonetici*, prodotti da un potere inerente all'umana natura. »

Che l'elemento musicale nella nostra favella si trovi per una ragione più presto che per un'altra, a noi non importa ricercare; a noi basta dimostrare che vi si trova. Del rimanente si potrebbe osservare al Müller: primo, ch' egli limita troppo l'elemento musicale, poi che ne tien conto solo nelle parole evidentemente e direttamente onomatopeiche; secondo, ch' egli non cura troppo la tendenza dell'uomo a creare sempre nuove parole

---

il fiotto del mare, il fruscío della foresta, i mormorii del ruscello ed il susurro della brezza; che si provi quindi ad imitare questi suoni; e trovando i suoi gridi imitati utili siccome segni degli oggetti da' quali procedono, ne segua l'idea e ne elabori il linguaggio ». MAX MUELLER, *Letture sopra la scienza del linguaggio*, trad. E. Nerucci, Milano, MDCCCLXIV.

[1] « La nostra risposta su questa teoria è la medesima che per la prima. Senza dubbio in ogni linguaggio vi sono interiezioni, ed alcune di esse possono divenire tradizionali, ed entrare nella composizione delle parole. Ma queste interiezioni sono soltanto i lembi del linguaggio reale ». MAX MUELLER, *op. cit.*

onomatopeiche, e a ricondurre le vecchie a un tipo più musicale; terzo, che codesta teoria de' *tipi fonetici* spiega, in somma, assai poco: noi vogliamo a punto sapere dopo quale processo della mente, secondo quali tendenze dell'organismo, per quali leggi della vita primitiva questi tipi siano venuti fuori.

Quanto a Dante, parrebbe ch'egli ammettesse la corrispondenza tra le parole e le cose, da poi che nella *Vita Nuova* affermava: « Lo nome d'Amore è si dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua operazione sia nelle più cose altro che dolce, conciossiacosachè i nomi seguitino le nominate cose, siccome è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum* [1]. »

I critici avvertirono qualche volta codesto elemento musicale nelle parole delle varie lingue. Ugo Foscolo nelle sue considerazioni su la traduzione del cenno di Giove, alla parola Αμβρόσιαι osserva: « Voce piena di fragranza, di mollezza e di deità. » Il Giusti, il De Sanctis, il Giuliani notarono e dichiararono più volte il valore musicale di certi luoghi della *Divina Commedia*. Narra Paolo de Musset che quando la Rachel diceva que' due versi della *Fedra* del Racine:

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée?

Alfredo si prendeva la testa nelle mani e impallidiva di commozione [2]. E Carlo Gounod, raffrontando un verso del suo *Faust* con la troppo sciagurata traduzione italiana, nota con molta finezza: « *Casta* è il contrario di *chaste*. Quell'accento espansivo, che scoppia come un razzo su *casta*, distrugge tutto il mistero e 'l pudore dell'armo-

---

(1) I, 13.

(2) *Alfred De Musset* par PAUL DE MUSSET.

nia. Quel terribile *casta* fa troppo rumore in torno alla casetta, ne turba il riposo.... mentre col mio umile *chaste*, dall'*a* un po' chiuso e quasi ovattato con quell'*s*, quel *t*, e quell'*e* muta finale, io posso rendere il silenzio vago, la penombra, ch'è l'immagine di ciò che accade nell'anima di Margherita [1]. »

Le vocali, dunque, e le consonanti, co' loro diversi caratteri e le loro infinite combinazioni rendono una grande varietà di sensazioni e di emozioni; s'intende, per altro, che questo elemento musicale nel linguaggio non è sottoposto a regole fisse; e però chiaramente non si ritrova che in un numero limitato di parole.

Ma qui a punto comincia l'opera dell'artista. Il quale, se vuole che 'l suo verso sia veramente e intimamente musicale, deve, tra due o più parole sinonime, scegliere quella nella quale il suono risponda meglio all'idea della cosa; deve ordinare i suoni, le parole, i modi di dire per modo che nell'armonia del verso si rifletta quasi 'l contenuto; deve dare a ogni verso, a ogni strofa, a ogni canto un tale andamento che la sinfonia generale abbia il colorito del motivo predominante.

Così a punto nella *Divina Commedia*. Del rimanente, anche nelle liriche anteriori è qualche traccia d'elemento musicale, ma così rara, così debole, così uniforme ch'io non oserei veramente affermare che 'l poeta ne fosse consapevole. E, prima di tutto, guardiamo nella *Vita Nuova*.

Nel sonetto *A ciascun alma presa e gentil core* troviamo il verso

Lei paventosa umilmente pascea,

che, così cascante con l'accento su la settima, rende assai bene lo spavento di Madonna, e l'umiltà d'Amore. Nel

---

(1) LEGOUVÉ, *L'Art de la lecture*.

sonetto *Cavalcando l'altr' ier per un cammino,* il verso

In abito leggier di pellegrino,

sveltito da quella giusta contemperanza di suoni, senza urti aspri di consonanti, nè languida abbondanza di vocali, e da quell'accento su la quinta sillaba netto, e seguito dal tremolìo rapido dell'*r*, ci fa intendere l'agilità de' movimenti di chi va vestito così succinto; e, poco dopo, nel verso

E sospirando pensoso venìa,

procedente in movimenti stanchi ed uguali non turbati da elisione, e accentato su la seconda sillaba di quel *venìa*, la quale pare che si prolunghi nella vocale seguente, noi sentiamo l'andar malinconico d'Amore, che

parea meschino
Come avesse perduta signoria.

Nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*, il verso

Sì è nuovo miracolo gentile

con quella sdrucciola di quattro sillabe in mezzo, si leva alto e rapido nella contemplazione sovrumana, come una freccia di campanile nell'azzurro; fin che s'arresta con l'accento su l'*i* di *gentile*, una vocale limpida, squillante, circonfusa di letizia, d'ammirazione e d'amore. Nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, il verso

Vieni a veder nostra donna che giace,

il quale, con la sua frettolosa lassezza suona ansia nella chiamata per qualcosa di triste, ricorda l'altro della *Divina Commedia*

Vieni a veder la tua Roma che piagne (1),

---

(1) *Purg.* VI, 112.

dove un simigliante pensiero è reso con un simigliante artifizio d'armonia. Anche nel sonetto *Spesse fiate venemi alla mente,* il verso

Ch'Amor m'assale subitanamente,

dove l'impeto precipitoso delle sei sillabe in fine rappresenta con grande efficacia l'improvviso venir dell'Amore, si può paragonare a un altro effetto d'avverbio finale in quel verso della *Divina Commedia*

Ed altra andava continuamente (1);

se non che qui, cadendo il primo accento dell'avverbio su la seconda sillaba, e non su la terza, e le due vocali della terza prolungando nell'incontro il suono loro, si esprime in vece l'affaticata e non interrotta uniformità dell'andare. Altri luoghi potremmo recare della *Vita Nuova*, dove l'elemento musicale affaccia qua e là co'pochi mezzi che si sono notati fin ora; ma più ci garba arrestarci su la seconda terzina del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare,* nella quale il suono traduce non un fatto esterno, ma un moto dell'animo. Dice la terzina:

E par che dalle sue labbia si muova
Uno spirto soave e pien d'amore,
Che va dicendo all'anima: sospira!

Questo *spirto soave e pien d'amore* è egli dunque fratello o compagno agli spiriti e spiritelli che nella poesia toscana del dolce stil nuovo penetrarono per lo spiraglio filosofico aperto dal Guinicelli con la sua riforma contro le scolorite convenzionalità della lirica provenzaleggiante? Può darsi. E colei per la quale fu scritto questo sonetto meraviglioso è ella da vero null'altro che una

(1) *Inf.* XIV, 24.

fantasia non definita e un tipo tra mistico e amoroso di perfezione ideale, e, come dice il Bartoli, acuto e dotto oppugnatore della Beatrice storica, « un essere vago, astratto, impalpabile, che si concretizza in ogni volto gentile di bella fanciulla, per tornar poi a sfumare nelle forme più aeree [1] ? » Può darsi anche questo: nè troppo diversamente dall'Alighieri avrebbe fantasticato, tra' moderni, il Leopardi nella canzone *Alla sua donna.* Ma in codesto sonetto la rappresentazione del fantasma è così netta e compiuta nella sua trepida idealità; ogni atto della persona, dal saluto allo sguardo, è con tanta delicatezza delineato e illuminato; la riverenza amorosa del poeta è messa in rilievo con tanta efficace semplicità di colorito e tanta grazia vereconda di movimento, che noi scordiamo e gli spiriti e la metafisica bolognese e le questioni su la Beatrice storica, per gustare, con tutto il resto, quella terzina soave per la larghezza ond'è sapientemente vocalizzata, e tutta palpitante di desiderio e di pudore per il vibrar delle consonanti morbide, e per l'acuta dolcezza dell'*i* di *sospira* immediatamente affievolita nel tremolio morente dell'*r* che lo segue.

Nè più vari o più notevoli son questi casi nelle altre rime di Dante; anzi, di veramente notevoli non ve n'hanno che tre: il primo nel sonetto a Cino da Pistoia *Io mi credea del tutto esser partito,* dove il verso

Alla mia nave, già lunge dal lito

descrive col suo movimento veloce l'andar lontano della nave; il secondo nella canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro,* dove il verso

Per vendicar lo fuggir che mi face

---

[1] A. Bartoli, *Storia della Lett. it.* IV, Firenze, 1881, pag. 192.

par che voglia imitare, con lo stesso artifizio, il fuggir della donna; il terzo, in fine, nella canzone *Amor, tu vedi ben che questa donna,* dove il verso

Colà dov' io sarò di morte freddo

rende, col suono stanco delle sillabe picchiate a due a due, la rigida immobilità della morte. E nella *Divina Commedia,* l' immobilità uguale d'un pantano è resa allo stesso modo nel verso

Dell'acqua che nel detto lago stagna[1].

III

Ma ci sembra omai tempo di venire alla *Divina Commedia,* dove la ricchezza e la varietà e l'evidenza de' ripieghi, onde l'effetto musicale è ottenuto, non ci può far dubitare che 'l poeta non n'avesse coscienza. Se non che bisogna premettere qualche breve considerazione, la quale, per altro, ci sarà d'aiuto nel lavoro d'ordinamento.

E non meraviglieremo, prima di tutto, se l'elemento musicale nel *Paradiso* è più scarso che nel *Purgatorio,* e nel *Purgatorio* più scarso che nell' *Inferno;* a punto come nelle rime allegoriche e dottrinali è più scarso che nelle amorose e satiriche. S' intende: l'elemento musicale può svilupparsi liberamente dove la poesia è più sensibile, più plastica, più veramente estetica; dove la forma si compenetra senza sforzo nell' idea; dove il rilievo de' contorni e de' colori è pieno e sicuro. Ma nel *Paradiso,* come nelle rime allegoriche e dottrinali, l'ele-

---

(1) *Inf.* xx, 66.

mento mistico soverchiando l'elemento reale, la poesia si trascina a fatica e con le ali sbassate e l'alenar grave per le morte paludi delle sottigliezze scolastiche; e anche l'elemento musicale rimane, nell'affannoso tragitto, accasciato. In vece, nel *Purgatorio* e più nell'*Inferno*, dove le disquisizioni metafisiche non trovan luogo, e caldo è 'l soffio del sentimento, e vivo il movimento drammatico, l'elemento musicale serra da presso il pensiero in tutti i suoi avvolgimenti, e vi si ripercote per tutt'i seni, e ne raccoglie e ne rende le vibrazioni più intime.

In oltre, avevamo pensato di considerare separatamente le maniere onde sono rappresentati gli oggetti esterni dalle maniere onde sono rappresentati gli affetti dell'animo. Ma poi che, per un ravvicinamento ideale de' primi co' secondi, codeste maniere, se bene diversamente adoperate, son quelle medesime sempre, abbiamo risoluto più tosto d'enumerarle, di studiarne l'applicazione, di ricercarne il meccanismo, solo di passaggio riguardando i luoghi dov'esse dalla materiale espressione de' suoni e delle forme assorgono all'espressione più alta e più difficile de' sentimenti e delle passioni.

Dopo uno studio accurato e indefesso della *Divina Commedia*, abbiamo scompartito in dieci classi, secondo i ripieghi diversi adoperati dal poeta onde ottenere l'effetto, tutt' i luoghi del poema, ne' quali l'elemento musicale si manifesta. Di esse, due comprendono i luoghi dove l'effetto dipende dalla scelta delle sillabe su cui cade l'accento; due altre quelli dove l'effetto si ricava dalla scelta delle parole più opportunamente musicali: una comprende i luoghi dove l'effetto deriva dalla meditata abbondanza delle vocali o delle consonanti; un'altra quelli dove l'effetto dipende dalla sapiente disposizione delle parole; e quattro, in fine, comprendono i luoghi dove l'effetto si ricava dalla giacitura del verso.

Delle due prime classi, abbraccia l'una que' versi, dove gli accenti, cadendo su vocali che hanno suono corrispondente al pensiero che si vuole esprimere, ne rischiarano, quasi, il significato e 'l valore. L'*a*, per esempio, il più largo e spontaneo de' suoni, indica azioni alle quali si colleghi l'idea di luce diffusa, di grandezza, di vivacità: l'*i*, suono esile e alto, esprime sensazioni acute e brillanti; l'*u*, suono chiuso e profondo, dà l'idea di silenzio, di buio e di paura: l'*e*, suono medio tra l'*a* e l'*i*, esprime secondo ch'è aperto o chiuso, più o meno di leggiadria, di chiarore, di tersezza; l'*o*, suono medio tra l'*a* e l'*u*, rappresenta, secondo ch'è aperto o chiuso, luce mezzana o penombra, sonorità o fiochezza, tranquillità o mestizia. Così nel verso

Lucevan gli occhi suoi più che la stella (1),

e in quell'altro

Gli occhi lucenti lagrimando volse (2),

e in quell'altro

Come raggio di sole in acqua mera (3),

lo splendore è reso dagli accenti che cadon quasi tutti sur un'*a* o sur un'*e*; e, di rincontro, nel verso

Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno (4),

e in quell'altro

Oscura, profond'era e nebulosa (5),

---

(1) *Inf.* II, 55.
(2) *Inf.* II, 116.
(3) *Par.* IX, 114.
(4) *Inf.* II, 1.
(5) *Inf.* IV, 10.

il buio è reso dagli accenti che cadono quasi tutti sur un *o* chiuso o sur un *u*. Fresco, luminoso, incolorato da' chiari riflessi dell'alba è 'l verso

La parte oriental tutta rosata (1),

con quell'accento libero e aperto su gli *a*, e quel tremolio ripreso degli *r* che dipinge il tremolio vivo della luce nell'estremo lembo del cielo; ma tutto gemiti e lamenti è 'l verso

Quivi sospiri, pianti ed altri guai (2),

nell'abbondanza degl' *i* così vivi e acuti e insistenti, e nel suono imitativo dell'ultima sillaba; e richiama alla memoria un effetto musicale ottenuto non diversamente dall'Ariosto in que' versi dell' *Orlando Furioso* al canto XII

Pargli Angelica udir, che supplicando
E piangendo gli dica: Aita, aita;

e dal Parini ne' versi famosi del *Giorno*

aita, aita,
Paren dicesse, e dall'arcate vòlte
A lei l'impietosita Eco rispose.

In vece, nel verso

Chi per lungo silenzio parea fioco (3),

come l'accento su la terza sillaba ne ritarda l'andatura, e dà l'idea della lunghezza, così l'*u* e l'*o* chiuso, su cui cadono gli accenti, ci rendon l'idea del silenzio. La leggiadria e la grazia congiunte alla forza virile son rap-

(1) *Purg.* XXX, 23.
(2) *Inf.* III, 22.
(3) *Inf.* I, 63.

presentate col suono medio degli *e* pensatamente accentati nel verso

Biondo era e bello e di gentile aspetto (1).

Racchiude l'altra classe que' luoghi del poema ne' quali un interrompimento studiato del verso arresta la voce e l'attenzione su la parola onde ricava il pensiero maggiore risalto. Così ne' versi

Vedi là Farinata che s'è dritto:
Dalla cintola in su tutto il vedrai (2),

la fermata ch' e' bisogna fare a ogni modo su 'l *su*, ci rappresenta alta e superba la figura di Farinata, e dà più di significato pittorico a quel *tutto* che segue; così leggendo altrove

Come il ramarro sotto la gran fersa
Del dì canicular, cangiando siepe (3),

e' si vuole posar con la voce su quel largo *canicular* del secondo verso, e insieme ripensar l'ozio ampio e fiammante d'un meriggio estivo; così nel verso

Conobbi il tremolar della marina (4),

la cesura aperta e vibrante e sonora di *tremolar* ci dà lo scintillìo vivo delle onde nella lontananza; così la più parte dell'effetto in quel verso

A guisa di leon quando si posa (5),

è dovuto a quell'accento di *leon* pieno e sostenuto e so-

(1) *Purg.* III, 107.
(2) *Inf.* X, 32 e segg.
(3) *Inf.* XXV, 79 e segg.
(4) *Purg.* I, 117.
(5) *Purg.* IV, 66.

lenne, con quella lenta e rotonda vicinanza delle due vocali, il quale digrada a mano a mano in una quiete magnifica; così, in fine, chi ripeta quel semplice e bello

Ricordati di me che son la Pia (1),

si ferma pensoso su quel *me* tutto pregno d'un dolore stanco, ma rassegnato; tutto affannoso di memorie tristi e soavi; tutto consapevole d'una speranza lontana, ma ineffabile e certa.

Delle due classi per le quali l'elemento musicale è nella scelta delle parole, la prima comprende i versi dove l'effetto deriva solo dalla musica di esse. Chi può ripensare il verso

Ond'esta oltracotanza in voi s'alletta? (2),

e non sentire come quell'orgogliosa parola di cinque sillabe a mezzo il verso ne risollevi l'accento e ne incida più forte il significato? In vece, l'agilità d'un avverbio rende l'idea della facile ascesa nel verso

Ed agevolemente omai si sale (3);

e una schietta e temperata pienezza accompagna la ferma fidanza e dell'interrogare e del rispondere nel verso

Allor sicuramente aprii la bocca (4),

e nell'altro

Liberamente al dimandar precorre (5).

Anche il Petrarca adoperò qualche rara volta quest'ar-

---

(1) *Purg.* V, 133.
(2) *Inf.* IX, 93.
(3) *Purg.* XII, 93.
(4) *Purg.* XXV, 19.
(5) *Par.* XVIII, 101.

tifizio, se bene con minor fortuna di Dante; e nel sonetto *Mente mia che presaga de' tuoi danni*, egli dice

> Si intentamente nell'amata vista
> Requie cercavi (1),

dove il martellamento de' *t* nell'avverbio ci raffigura lo stato dell'animo solamente e completamente rapito nei sembianti di Laura; e nel sonetto *Sennuccio mio, benchè doglioso e solo*, quel verso

> Alteramente se' levato a volo (2)

s'alza da vero e spazia con le ali poderose d'un falcon pellegrino.

Ma l'avverbio meglio adoperato nella *Divina Commedia* è per avventura quello che occorre nel verso

> Non sonò sì terribilmente Orlando (3),

dove a me par d'udire il rimbombo formidabile del gran corno d'avorio diffondersi alto, doloroso, insistente, per le gole di Roncisvalle; mentre l'eroe, coperto di ferite e morente, si ritira sotto il pino per morirvi in pace, e, come racconta la Canzone di Rolando col suo ripicchiar monoritmo, tenta d'infrangere contro un masso la buona Durandal, la sua spada, ed esclama:

> *Par ceste épée ai dulor e pesance.*
> *Mielz voeill murir qu'entre païens remaigne.*
> *Damnes Deus père n'en l'ais et hunir France!* (4)

E così sempre. La poesia nuova toscana non rigettava immagini o scorci o pensieri che appartenessero al mate-

---

(1) *Canzoniere*, II, son. 46.
(2) *Canzoniere*, II, son. 19.
(3) *Inf.* XXXI, 18.
(4) *Chanson de Roland*, éd. F. Génin, 1850.

riale poetico delle altre letterature; se non che, pur assimilando, manteneva il carattere di poesia veramente e propriamente italiana; e però procedeva con forme classiche da esemplari classici verso l'ideale classico che illuminò per tre secoli tutto l'orizzonte della Rinascenza [1]. Dante, anche nell'uso dell'elemento musicale, tiene del suo maestro, Virgilio. Ne' versi

La prima voce che passò volando
Vinum non habent, altamente disse,
E dietro a noi l'andò reiterando [2],

è 'l gerundio di cinque sillabe in fine del terzo verso che ne distende il suono; e, discendendo dall'*i* acuto della seconda sillaba all'*o* chiuso della quinta, fa sentire i digradamenti della voce che s'allontana. Qualche volta l'effetto è raggiunto per il raddoppiamento opportuno d'una parola, come nel verso

Ella sen va notando lenta lenta [3];

qualche altra da un acconcio e necessario indugio sur una vocale, come nel verso

Sotto l'ombra perpetua, che mai
Ràggiar non lascia sole ivi, nè luna [4],

dove il prolungamento, per ragione metrica, del suono cupo dell' *u* di *perpetua* ci dà veramente l'idea del buio interminato. Così, imparando da Dante, dice il Foscolo nelle *Grazie:*

Ma di veltri perpetuo ululato
Tutta l'isola udìa.

---

(1) Cfr. G. Carducci, *Studii Letterarii*, Livorno, 1874.
(2) *Purg.* XIII, 28 e segg.
(3) *Inf.* XVII, 115.
(4) *Purg.* XXVIII, 32 e seg.

La seconda di queste classi comprende tutti que' luoghi dove la corrispondenza delle rime, opportunamente trascelte, richiama sempre, quasi con un ritornello caratteristico, il pensiero generale. Ricordate voi l'effetto della rima qual'è descritto nella seconda parte del *Faust?* Elena dice:

Vielfache Wunder seh ich, hör ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht ich viel
Doch wünscht ich Unterricht warum die Rede
Des Manns mir seltsam Klang, seltsam und freundlich
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen (1).

Ma gli è anche talora un suono aspro che si ricollega a un suono aspro nell'armonia della strofe; e questo accade soventi nella *Divina Commedia.* E i versi

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti,
Non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco (2),

non solo per l'armonia fiera e intricata delle consonanti, ma e per la dura tristezza della rima, ci dipingono la selva rameggiante e malinconica de' suicidi. Altrove, nelle due strofe

Poscia vid'io mille visi cagnazzi
Fatti per freddo: onde mi vien riprezzo,
E verrà sempre, de' gelati guazzi.

E mentre che andavamo in ver lo mezzo,
Al quale ogni gravezza si rauna,
Ed io tremava nell'eterno rezzo (3),

---

(1) GOETHE'S, *Faust,* II, *Akt* 3.
(2) *Inf.* XIII, 7 e segg.
(3) *Inf.* XXXII, 70 e segg.

l'intirizzimento e lo sbatter de' denti per freddo è imitato mirabilmente dalla musica di quelle rime tutte traversate dal suono vivo e tagliente delle *z*; nelle quali tanta speranza d'effetto il poeta riponeva, che un paio, non potendo altro, ne cacciò pure in mezzo al quinto verso. E nelle strofe

Però, se tu non vuoi de' nostri graffi
Non far sovra la pegola soverchio.

Poi l'addentàr con più di cento raffi;
Disser: Coverto convien che qui balli,
Sì che se puoi nascosamente accaffi (1),

l'idea massima, ch'è quella dell'arroncigliamento de' dannati, è tenuta sempre innanzi alla fantasia dall' insistenza della doppia aspirata, la quale esprime con molta efficacia l'urto tenace degli uncini contro i peccatori. E in quelle altre

Come ciascun menava spesso il morso
Dell'unghie sovra sè per la gran rabbia
Del pizzicor che non ha più soccorso.

E si traevan giù l'unghie la scabbia,
Come coltel di scardova le scaglie
O d'altro pesce che più lunghe l'abbia (2),

l'ardor della prurigine continua sempre per l'irritante raddoppiamento della labiale nella rima; e insieme la furia del grattarsi è resa da quello scontro ostinato e rabbioso della sibilante con la gutturale in più parole vicine, *scabbia*, *scardova*, *scaglie*. E, finalmente, in questi versi

Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda, ci posò;
Nè sì chinato lì fece dimora,

E, come albero in nave, si levò (3),

---

(1) *Inf.* XXI, 50 e segg.
(2) *Inf.* XXIX, 79 e segg.
(3) *Inf.* XXXI, 142 e segg.

a' due movimenti opposti e determinati e finali d'Anteo s'accompagna molto bene il suono risoluto di que' due tronchi; mentre, di rincontro, in quegli altri

Dintorno a lui parea calcato e pieno
Di cavalieri, e l'aquile dell'oro
Sovr'esso in vista al vento si movieno (1),

l'ondeggiamento degli stendardi è reso dall'accento malsicuro di quel *movieno*, che per natura avrebb'a essere sdrucciolo, ed è piano per amor della rima.

La quinta classe raccoglie quei luoghi del poema, ne' quali l'effetto musicale è ottenuto per la scelta ingegnosa del numero e della qualità o delle vocali o delle consonanti; onde il suono che ne deriva è dolce o aspro, grave o celere, triste o giocondo. Per tal modo, il turbine improvviso delle consonanti che s'incalzano, esprime a meraviglia il concetto di queste terzine:

Non altrimenti fatto che d'un vento
Impetuoso per gli avversi ardori,
Che fier la selva, e senza alcun rattento,

Li rami schianta, abbatte e porta fiori,
Dinanzi polveroso va superbo,
E fa fuggir le fiere ed i pastori (2);

e 'l raddoppiamento saldo e continuo di consonanti dure ci rappresenta la stabilità inconcussa in que' versi:

Sta come torre fermo, che non crolla
Giammai la cima per soffiar de' venti (3).

---

(1) *Purg.* x, 79 e segg.
(2) *Inf.* ix, 67 e segg.
(3) *Purg.* v, 14 e segg.

Di rincontro, una melodia piana e flebile sospira con un accento malinconico nelle terzine

Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti, e intenerisce il core
Lo dì ch'han detto ai dolci amici addio:

E che lo nuovo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano
Che paia il giorno pianger che si muore (1),

per l'abbondanza delle vocali e delle consonanti dolci; nè dissimile effetto ottenne con lo stesso mezzo il Petrarca in que' versi del sonetto *Gloriosa colonna, in cui s'appoggia*

E 'l rosignol, che dolcemente all'ombra
Tutte le notti si lamenta, e piagne,
D'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra (2);

se non che qui è resa pure l'ombra notturna dalla frequenza degli *o* chiusi; e nelle terzine dantesche il ripercotimento degl'*i* si diffonde ad ora ad ora per la mestizia del tramonto, come il pianto della squilla lontana. Per la scelta acconcia di vocali aperte e vivaci e di consonanti atte a rappresentare la bellezza serena e 'l tremolar della luce, potremmo anche citar la terzina

A noi venia la creatura bella
Bianco vestita, e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella (3),

se non ci garbasse più tosto confrontare due versi dove un medesimo concetto, espresso quasi con parole uguali,

---

(1) *Purg.* VIII, 1 e segg.
(2) *Canzoniere,* I, son. 9.
(3) *Purg.* XII, 88 e segg.

acquista un valore diverso a punto per la diversa proporzione delle vocali e delle consonanti. Io dico del verso

Farò come colui che piange e dice [1],

e del verso

Parlar e lagrimar vedrai 'nsieme [2],

nel primo de' quali, raccontando una donna il suo amore infelice, il numero delle vocali vince quello delle consonanti; onde il suono che ne deriva è molle di sospiri e di lagrime: e nel secondo, narrando un nemico il tradimento feroce del nemico, il numero delle consonanti vince quello delle vocali; onde il suono che ne deriva è aspro di violenti singhiozzi. Fievole, basso, abbondante di suoni quieti è 'l verso

Parlavan rado con voci soavi [3],

il quale dinota pure con la sua giacitura il desiderio vano di quelli che stanno nel Limbo, *sol di tanto offesi*, dice Virgilio,

Che senza speme vivemo in desio [4];

e anche in questo verso si può notar non invano l'eguale giacitura per destare eguale l'idea. Finalmente, nel verso

E sì ver noi aguzzavan le ciglia [5]

quell'iato stento delle tre vocali dopo la quarta sillaba; quel suono appuntato e tagliente delle *z* tra la sesta e la settima, vale a dire proprio a metà del verso; quella ca-

---

(1) *Inf.* v, 126.
(2) *Inf.* xxxiii, 9.
(3) *Inf.* iv, 114.
(4) *Inf.* iv, 42.
(5) *Inf.* xv, 20.

denza, uguale alle precedenti, che rende il desiderio vivo, ci ritraggono così bene l'atto dell' anime nel terzo girone del settimo cerchio, che con la mente par quasi di vederle. Così la musica del verso non solo esprime i suoni, ma e gli atteggiamenti e i moti e le passioni.

Raduna la sesta classe que' luoghi del poema, dove l'effetto musicale deriva da un collocamento non comune, e talora ardito, ma sempre opportuno ed efficace, delle parole. E qui giova osservare che, mentre degli altri mezzi d'armonia difettano troppo tutt' i poeti del tempo, e molti anche tra quelli venuti dopo, di questa non rari casi occorrono nel Petrarca; e noi, raffrontando, ne citeremo alcuno. Dante scrive

Simile a quel, che l'arnie fanno, rombo (1),

dove quel *rombo* in fine, arrotonda il verso acconsentendo all'idea e a sè richiama tutta l'applicazione del lettore. E ciò accade pure nel secondo de' due versi

Riprese il teschio misero co' denti
Che furo all'osso, come d' un can, forti (2);

ma qui l' effetto è accresciuto da quell'aspro incontro di consonanti innanzi alla penultima sillaba; il quale non sarebbe accaduto, se 'l poeta non avesse osato quell'accorta trasposizione. Così pure il Petrarca finisce il sonetto *Dell' empia Babilonia, ond' è fuggita,* col verso

L'altro col piè, sì come mai fu, saldo (3).

Ne' due versi

L'altro vedete ch' ha fatto alla guancia
Della sua palma, sospirando, letto (4),

---

(1) *Inf.* XVI, 3.
(2) *Inf.* XXXIII, 77 e segg.
(3) *Canzoniere*, I, son. 90.
(4) *Purg.* VII, 107 e segg.

quel gerundio, cacciato in mezzo al secondo verso, non solo gli dà un'opportuna stanchezza; ma rende il suono de' sospiri interrotti: e ricorda, per un uguale interrompimento, que' versi del Petrarca

E quella man già tanto desiata
A me, parlando e sospirando, porse (1):

e ricorda, non per la consapevole armonia, ma per l'atteggiamento della figura, un luogo simigliante di Aldifredo il Bastardo, poeta che fiorì ad Arras, quando su 'l principio del secolo XIII, il bel bicchiere spumante della poesia era passato dalle mani de' meridionali, frivoli e lambiccati, in quelle de'settentrionali, se non più eleganti, più severi e più schietti. Dice Aldifredo:

En un vergier, lés une fontanelle,
Dont clere est l'onde et blanche la gravelle,
Sied fille à roi, sa main à sa maixelle,
En sospirant, son dous amis rappelle (2).

Altrove, come ne' versi

Che gira intorno assai con lenti passi
Piangendo (3),

e in questi altri

Sì come l'occhio nostro non s'aderse
In alto (4),

e in questi altri

E dietro le venìa sì lunga tratta
Di gente (5),

---

(1) *Trionfo della Morte*, II, 10 e seg.
(2) P. PARIS, *Romancero franç.* Paris, 1833
(3) *Inf.* XXIII, 59 e seg.
(4) *Purg.* XIX, 118 e seg.
(5) *Inf.* III, 55 e seg.

è 'l resto della frase che, serbato pensatamente per il principio d'un altro verso, acquista a sè e al pensiero più di risalto e di luce.

Qualche volta, come nel verso

Tin tin sonando con sì dolce nota [1],

è 'l suono veramente imitativo che prenunzia il concetto. Così, tra' moderni, Arrigo Heine [2], rende il canto del cucúlo, del passero e del rosignolo; così, tra gli antichi e di poco posteriori a Dante, rende il canto del rosignolo Franco Sacchetti in una sua ballata piena di vita e di movimento e di brio [3].

Ci resta solamente a trattare delle classi dove l'effetto musicale è tutto nella varia giacitura del verso. E son quattro. Abbraccia la prima que' versi ne' quali l'apparente disarmonia d'un iato o d'una spezzatura o d'una troppo ardita dieresi, s'accorda in vece col senso intimo del tutto, e ne compie l'intelligenza. In fatti, nel verso

Quivi morì: e come tu mi vedi [4],

quello schianto improvviso del tronco in principio, a cui segue la fatica d'una vocale, rende tutto lo strazio d'un povero padre che racconta la morte del figliuolo, e a stento può seguitare; così pure nel verso

Io non morii, e non rimasi vivo [5],

quell'iato di tre vocali ci rappresenta la paurosa per-

---

(1) *Par.* x, 143.
(2) Heine's, *Neue Frühling*.
(3) Ball. *Passando con pensier per un boschetto*.
(4) *Inf.* xxxiii, 70.
(5) *Inf.* xxxiv, 25.

plessità del poeta. Nè diversamente è praticato l'artificio in quella terzina:

Quivi perdei la vista, e la parola
Nel nome di Maria fini', e quivi
Caddi, e rimase la mia carne sola (1).

Poi che questo modo di dichiarare, con gli strappi di suono, l'idea, procede da una ragione profonda che ci piacque d'investigare; e ci sembrò di trovarla in una sapiente corrispondenza tra l'espressione dell'emozione che si vuole manifestare, e l'ombra di codesta espressione qual è sbozzata dal nostro organismo vocale, se renda di questi strappi. Per tal modo, se leggendo quella terzina:

Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia, che con la sua persona
Venendo qui, è affannata tanto (2),

noi sentiamo propriamente la stanchezza angosciosa del terzo verso, gli è che, a punto come l'alenar grosso e ambasciato è l'effetto della troppa fatica, così la difficoltà di respiro che s'incontra nella pronunzia di quelle tre vocali continue e dell'immediato raddoppiamento della consonante aspirata, ci riporta con la mente a quella che suol essere la cagione di tale ansar travaglioso. Nè altrimenti si può disaminare quel verso

Io stancato ed amendue incerti (3),

con la faticosa dieresi su la prima sillaba e l'irresolutezza dell'iato di tre vocali su l'ottava; o quell'altro

Mossi la voce: O anime affannate (4),

---

(1) *Purg.* v, 100 e segg.
(2) *Purg.* ii, 109 e segg.
(3) *Purg.* x, 19.
(4) *Inf.* v, 80.

dove l'iato di tre vocali su la quinta sillaba rende, col raddoppiamento dell'aspirata, l'affanno; o quell'altro

O ombre vane, fuor che nell'aspetto (1)!

dove l'aerea sembianza delle ombre è rappresentata da vocalizzamento chiuso e continuo e rotondo di quelle vocali in principio. Troppi di questi versi ha pure il Petrarca, ma quasi tutti non avvertiti e poco efficaci. Uno tra' migliori è forse il seguente:

O invidia nemica di virtute (2),

dove, per altro, l'attorcimento viperino dell'invidia è più nella strisciante rilassatezza del verso, che nell'effetto di quello scontro disutile di vocali. Ma, per tornare all'Alighieri, un caso differente, e per avventura il più ingegnoso fra tutti, è nella terzina

Cerbero, fiera crudele e diversa
Con tre gole caninamente latra
Sopra la gente che quivi è sommersa (3),

dove l'accento rotto, ineguale, sbalzante, del secondo verso, esprime a meraviglia gli abbaiamenti inquieti e disordinati e selvaggi di Cerbero. Anche il Petrarca ha un luogo così efficacemente scomposto, nella sua canzone *Vergine bella che di sol vestita*, la quale e' chiude col verso

Che accolga il mio spirito ultimo in pace (4),

dove con la disuguale e stentata armonia si rende il rantolo angoscioso d'un moribondo.

---

(1) *Purg.* II, 79.
(2) *Canzoniere*, I, son. 138.
(3) *Inf.* VI, 14 e segg.
(4) *Canzoniere*, II, canz. 8.

Nella seconda di queste classi sono raccolti que' luoghi del poema, ne' quali l'effetto musicale è dato da una forma particolare d'endecasillabo, con l'accento sdrucciolo su la quarta sillaba a pena sostenuto da una vocale che segua alla sesta, e l'accento piano su la settima; onde ne deriva una mancanza, un vacillamento, una fatica, che accompagna assai bene gl'impedimenti del pensiero, le titubanze dell'animo, le diversità del movimento. E così accade in quel passo

avvegna che i pensieri
Mi rimanessero e chinati e scemi (1),

e nel verso

Ed ecco piangere e cantar s'udie (2),

il quale si può raffrontare a quello, non altrimenti dal Petrarca piegato, del sonetto *Fresco, ombroso, fiorito e verde colle:*

Ch'è già di piangere e di viver lasso (3),

e più a quell'altro, pure del Petrarca, nel sonetto *Cercata ho sempre solitaria vita:*

Sorga, che' a piangere e cantar m'aita (4).

E da poi che nella terzina di Dante:

Di fredda nube non disceser venti
O visibili o no, tanto festivi
Che non paressero impediti e lenti (5),

---

(1) *Purg.* XII, 8 e seg.
(2) *Purg.* XXIII, 10.
(3) *Canzoniere,* I, son. 204.
(4) *Canzoniere,* I, son. 220.
(5) *Par.* VIII, 22 e segg.

e nel verso

Chè quel può surgere e quel può cadere [1],

e in quell'altro

Sì che veggendola io sospesa e vaga [2],

i concetti son della stessa natura, anche lo stesso artificio praticò 'l poeta per l'armonia de' versi. Ma l'armonia cangia, se cangi la natura de' concetti; e però racchiude la terza di queste classi tutti que' versi, dove, cadendo l'accento su tutte le sillabe pari, rimane ogni verso come diviso in una serie giambica di cinque piedi con una cesura; sì che rassomiglia al giambico trimetro catalettico d'Orazio. Tale è la forma pura; se non che qualche volta l'accento d'una o più sedi è spostato onde scemare la soverchia gravezza dell'armonia. A ogni modo, questa foggia di verso è adoperata a rappresentare l'idea di peso in senso assoluto, o l'idea d'immobilità torpida in senso indiretto, o l'idea di contegnosa dignità in senso morale. Di forma pura è 'l verso

E caddi come l'uom cui sonno piglia [3],

al quale fa riscontro l'altro

E caddi come corpo morto cade [4];

e 'l verso

Dell'acqua che nel detto lago stagna [5],

---

(1) *Par.* XIII, 142.
(2) *Par.* XXIII, 13.
(3) *Inf.* III, 136.
(4) *Inf.* V, 142.
(5) *Inf.* XX, 66.

e l'altro

Carcava un peccator con ambo l'anche (1),

e l'altro

Se col suo grave corpo non s'accascia (2),

e l'altro

Vid' io cascar li tre ad uno ad uno (3),

e, in fine, l'altro

Come per acqua cupa cosa grave (4),

i quali tutti informa l'idea di moto uguale e pesante che d'un tratto s'arresti. Di forma più libera è 'l verso

Genti v'eran con occhi tardi e gravi (5),

al quale fa riscontro l'altro

E nel mover degli occhi onesta e tarda (6)

ne' quali l'accento più volte ricacciato in dietro, togliendo l'idea di moto, vi pone, in vece, quella d'autorità veneranda. Anche il Petrarca talora si serve di questa forma di verso, come nel sonetto *Il mio avversario in cui veder solete*, dov'egli scrive

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso (7),

---

(1) *Inf.* XXI, 35.
(2) *Inf.* XXIV, 54.
(3) *Inf.* XXXIII, 71.
(4) *Par.* III, 123.
(5) *Inf.* IV, 112.
(6) *Purg.* VI, 63.
(7) *Canzoniere*, I, son. 36.

e nel sonetto *Movesi 'l vecchierel canuto e bianco*, dove si legge

Che vede il caro padre venir manco (1)

e nel sonetto *Perch' io t'abbia guardato di menzogna*, dov' è il verso

Sospiri, allor traete lenti e rotti (2),

e, con più d'efficacia, nel *Trionfo d'Amore*, dove racconta

L'abito altero, inusitato e novo
Mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi (3),

e nel verso che chiude i quattro seguenti nel *Trionfo della Castità:*

Non corse mai sì lievemente il varco
Di fuggitiva cerva, un leopardo
Libero in selva, o di catene scarco
Che non fosse stato ivi lento e tardo (4).

Ma più soventi, adoperando questa forma di verso, egli ne disvia o ne rinnova felicemente il significato musicale, come nel sonetto *Del mar Tirreno alla sinistra riva*, nel quale il verso stupendo

Dove rotte dal vento piangon l'onde (5)

ci rappresenta, col rumore monotono e agitato e singhiozzante delle sue sillabe, il crosciar lento della marea, che si frange malinconicamente alla spiaggia.

---

(1) *Canzoniere*, I, son. 13
(2) *Canzoniere*, I, son. 40.
(3) I, 19 e seg.
(4) v. 37 e segg.
(5) *Canzoniere*, I, son. 50.

In fine, la quarta e ultima classe contiene que' luoghi, dove l'effetto musicale deriva dalla trasposizione dell'accento su la settima sillaba del verso, il quale per tal modo guadagna un certo fluttuamento ora largo, ora rapido; una certa snellezza; un certo commovimento animato e confuso, con che può rappresentar variamente e la velocità d'un pensiero o d'un atto, e uno smarrimento dolce e improvviso, e l'indistinto agitarsi d'una turba di gente, e l'ondeggiar molle d'una canzone notturna.

Nel verso

Che l'ubbidir, se già fosse, m'è tardi (1),

e in quell'altro

Perchè ardire e franchezza non hai? (2)

fatto quasi più breve dalla vicinanza raccolta delle due vocali dopo la seconda sillaba, e in quell'altro

Deh perchè vai? deh perchè non t'arresti? (3)

si sente l'ansia viva e frettolosa del desiderio non acquietato. In vece, la rapidità d'azione è dimostrata nel secondo de' due versi

E vidi dietro a noi un diavol nero
Correndo su per lo scoglio venire (4),

e in quell'ammirabile

Folgore par, se la via attraversa (5),

---

(1) *Inf.* II, 80.
(2) *Inf.* II, 123.
(3) *Purg.* V, 51.
(4) *Inf.* XXI, 29 e seg.
(5) *Inf.* XXV, 81.

e in quell'altro

Ed ei sen gì, come venne, veloce [1],

e in quella terzina

Tosto fur sovra noi, perchè correndo
Si movea tutta quella turba magna;
E duo dinanzi gridavan piangendo [2],

dove il terzo verso continua e dichiara, con la sola armonia degli accenti, il pensiero della corsa manifestato nel primo; la qual cosa accade anche più felicemente ne' versi

Come la fronda che flette la cima
Al transito del vento [3],

dove la prestezza con la quale inchina la fronda sotto il soffio violento non è manifestata dalle parole, ma solo dalla mossa affrettata de' suoni. Il prolungamento ampio e veloce è reso per lo stesso modo ne' versi

E come i gru van cantando lor lai,
Facendo in aer di sè lunga riga [4],

a' quali fanno riscontro quegli altri:

Come gli augei che vernan lungo il Nilo
Alcuna volta di lor fanno schiera [5];

---

(1) *Purg.* II, 51.
(2) *Purg.* XVIII, 97 e segg.
(3) *Par.* XXVI, 85.
(4) *Inf.* V, 46 e seg.
(5) *Purg.* XXVI, 64 e seg.

e nella terzina

Qual lodoletta che in aere si spazia
Prima cantando, e poi tace, contenta
Dell'ultima dolcezza che la sazia (1),

nella quale è a notare come il movimento rapido dei primi due versi cessi e si riposi, poi che 'l canto dell' uccello è finito, nella calma alquanto stanca e pur lieta, del terzo: squisite carezze di cesello, le quali parrebbero stupende anche in un poeta dell'età letterarie più compiutamente mature! Una mossa larga e ondeggiante è, in vece, nel terzo di que' versi

Quivi secondo che per ascoltare
Non avea pianto ma' che di sospiri,
Che l'aura eterna facevan tremare (2),

col quale si può raffrontare, per la mossa non dissimile, quel verso del Redi nel suo musicalissimo ditirambo

Quando la terra comincia a tremare (3),

e via dicendo.

Qualche volta è con ugual mezzo rappresentato, nella *Divina Commedia*, un turbamento e un'incertezza dell'animo: per esempio, nel verso

Che conosceste i dubbiosi desiri (4),

e nell'altro che gli fa riscontro

E per suo sogno ciascun dubitava (5),

---

(1) *Par.* XX, 73 e segg.
(2) *Inf.* IV, 46 e segg.
(3) REDI, *Bacco in Toscana.*
(4) *Inf.* V, 120.
(5) *Inf.* XXXIII, 45.

e nel secondo de' seguenti:

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
Di sè, Virgilio dolcissimo padre [1].

Anche una volta è descritto un vario e numeroso radunarsi di spiriti, nelle terzine:

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
Forte piangendo, alla riva malvagia
Che attende ciascun uom che Dio non teme.

Caron dimonio, con occhi di bragia,
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia.

Come d'autunno si levan le foglie
L'una appresso dell'altra, in fin che il ramo
Rende alla terra tutte le sue spoglie,

Similemente il mal seme d'Adamo:
Gittansi di quel lito ad una ad una
Per cenni, come augel per suo richiamo.

Così sen vanno su per l'onda bruna,
Ed avanti che sian di là discese,
Anche di qua nuova schiera s'aduna [2];

dove quella maniera d'endecasillabo ricompare a mano a mano nelle volute delle strofe, non a pena la pittura accenni 'l movimento confuso della schiera: come talora, ne' drammi musicali de' grandi maestri, il ritorno d'una frase particolare annunzia l'ordine di pensieri e di sentimenti, che in torno a quella frase s'era sviluppato da prima.

Del rimanente, codesto verso è 'l solo dal quale i poeti contemporanei a Dante ricavassero qualche effetto

---

(1) *Purg.* XXX, 49 e seg.
(2) *Inf.* III, 106 e segg.

d'armonia. Un bell'esempio ha Guido Cavalcanti nel sonetto *O donna mia, non vedestu co'ui,* dov'è il verso

Ch' i' mi partii sbigottito fuggendo;

e un'altro n'ha Cino da Pistoia nel sonetto *Giusto dolore alla morte m'invita,* dov'è il verso

Se gli occhi miei non cadessero stanchi.

Parecchi casi n'ha il Petrarca, che non rigetta nè varia il significato musicale di Dante. Scrive il Petrarca nel sonetto *D'un bel chiaro, polito e vivo ghiaccio:*

Vo perseguendo mia vita che fugge (1);

e altrove principia un sonetto col verso

Sì breve è 'l tempo, e 'l pensier sì veloce (2);

e nel sonetto *Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto,* ha i due versi

Ma passando, i dolci occhi al cor m' ha fissi,
Al cor già mio, che seguendo partissi (3).

Ma l'efficacia dell'Alighieri nè Cino, nè 'l Cavalcanti, nè 'l Petrarca, nè alcun altro poeta, tra i precursori o tra gli eredi del dolce stil nuovo, raggiunse.

IV

Per tal modo, non solo la lingua volgare fu dall'Alighieri recata in pregio ed esaltata a dignità di parlare illustre; non solo la poesia già liberata dal manierismo

---

(1) *Canzoniere*, I, son. 168.
(2) *Canzoniere*, II, son. 16.
(3) *Canzoniere*, II, son. 45.

consuetudinario e leggiero de' poeti occitanici, raccolse sotto le sue ali poderose e la tradizione romana e l'elemento popolare, e la riflessione filosofica e la passione ideale della nuova scuola; ma l'arte dello stile, ma la fattura stessa del verso fu condotto a tal grado di finezza, che pochi tra gli scrittori venuti dopo rasentarono, nessuno raggiunse nè superò. Certo, la lingua, dopo Dante, si allargò, si dirozzò, s'arricchì; e in ciò a punto il Petrarca, con la sua fresca e trasparente amabilità, vince Dante con la sua irta e oscura risolutezza; ma per la sapiente varietà dello stile, e per l'effetto immediato de' vocaboli, e per gl'infiniti accorgimenti metrici e grammaticali, Dante trapassa tutti. Solo egli è paragonabile in questo a Virgilio tra' Latini, dal quale per avventura procede, e ad Omero, tra' Greci.

Ma che Virgilio, artista sovrano, intendesse l'organamento della sua lingua, e concepisse il meccanismo della metrica, e scovasse i più riposti segreti dello stile poetico, s'intende; ma nell'Alighieri, con una lingua povera e scabra tra le mani, e una sintassi ancora mal determinata, e una prosodia ondeggiante, ciò è da vero meraviglioso. E, anche questo si noti, mentre a' poeti moderni par necessario d'adoperare ad ogni passo dei versi di differente lunghezza, a Dante bastò l'endecasillabo solo, ch'ei seppe martellare e attorcere e irrigidire e ammorbidire e prolungare per modo da ottenerne, a suo piacimento, suoni immensi e vibranti, o rapidi e secchi, o armoniosi e tranquilli, o cupi e profondi, o ilari e saltellanti. Dalla preghiera all'imprecazione, dal dramma alla satira, dalla descrizione alla dissertazione, dall'odio all'amore, dalla luce alle tenebre, tutto è rappresentato e reso e descritto nella *Divina Commedia*, e solo con quell'agile e superbo drappeggiamento della terzina endecasillaba.

Per altro, l'uso invalso tra' moderni di variare il metro a seconda del pensiero o del sentimento è confortato dalla natura stessa della poesia, e però accettabile; ma poco lodevole a noi sembra l'invasione che da parecchi poeti e principalmente stranieri, s'è tentata dentro il dominio della musica. La musica procede in origine dalla simulazione della voce umana; e anche senza limitare col Darwin codesta simulazione alle relazioni sessuali nel tempo de' maggiori eccitamenti [1], anzi allargandola, con lo Spencer, all'espressione generale de'sentimenti [2], non è a dubitare che oggi l'effetto della musica nasce da richiami interiori molto confusi ed oscuri a quelle antiche emozioni delle quali a noi è solo rimasta una traccia ereditaria nell'organismo. Dice bene, citato dal Darwin, lo Spencer: la musica risveglia i sentimenti assopiti di ciò che per avventura concepimmo possibile, senza intenderne lo scopo; o, come il Richter afferma, ci parla di cose che non vedemmo mai nè vedremo. In somma, l'indefinito dell'emozione è 'l carattere massimo della musica; e oppostamente, l'espressione determinata dell'emozione è 'l fine ultimo della poesia. Di modo che, quando il Goethe e 'l Byron, più di tutti, interrompono la loro poesia per avvertire in parentesi che sorge un suono acuto e potente, o dolce e melodioso, e che l'orchestra sale fino al *fortissimo* o discende fino al *pianissimo*, essi invadono il dominio della musica, e ci lasciano freddi. Quelle frasi rimangono senza valore e senza significato, se non s'oda la melodia vera; e noi rimarremmo di sicuro più soddisfatti, se que' grandi poeti avessero reso, co' loro

---

(1) DARWIN, *The descent of man*, II, pag. 336 e segg.
(2) SPENCER, *Principles of Psycology*.

versi, il frastuono o la calma, la forza o la grazia, che ci annunziano a pena in un avvertimento fugace.

E abbiamo finito. A molti questo lavoro potrà sembrare incompiuto; a parecchi, per avventura, anche inutile. I primi avranno ragione; ma noi, per nostra discolpa, dichiariamo che, con questa prova, abbiamo solamente cercato d'incitar qualcun altro più dotto e ingegnoso, a far meglio; rispondiamo a' secondi che le ricerche, anco minime, hanno la loro importanza se si aggirino in torno a un sommo come l'Alighieri; che in un poeta le questioni di metrica non sono di piccolo peso, mai; che, a ogni modo il Sainte-Beuve, critico non ordinario, pensava e scriveva: « Io intendo che non si riponga tutta la poesia nel mestiere; ma non intendo punto che, quando si tratta di un' arte, non si faccia alcun conto dell' arte medesima, e che si sviliscano a tal segno i maestri perfetti che vi eccellono. Cancellate d'un tratto tutta la poesia in versi, e sarà più sbrigativo; o, altrimenti, parlate con lode di coloro che ne hanno posseduto i segreti [1]. » E parmi che ragionasse diritto.

---

[1] Così C. A. SAINTE-BEUVE in un articolo su H. Taine.

INDICE

Letteratura Antica

La vita di Catullo ..... Pag. 9
La Lesbia di Catullo..... 29
La poesia di Catullo 51

Letteratura Moderna

Il Romanticismo in Germania..... 81
Il Romanticismo in Inghilterra 95
Il Romanticismo in Francia..... 105
Il Romanticismo in Italia..... 125
Classicismo e Romanticismo..... 147

Letteratura Medievale

Dell'elemento musicale nella *Divina Commedia*..... 167

2562-352

Dello stesso autore:

Sotto gli aranci, versi con prefazione di M. Rapisardi, Ravenna, Fratelli David, 1882.

Nel VI centenario dei Vespri Siciliani, ode, Messina, Libreria editrice Aldo Manuzio, 1882.

Don Juan: *Gli amori,* Catania, N. Giannotta, 1883. 2.ª edizione.

VOLUMI PUBBLICATI

Michele Scherillo. *Vincenzo Bellini*, note aneddotiche e critiche. Elegante volume elzeviro. L. 2 50

Eugenio Camerini. *Lettere* raccolte ed ordinate da Cesare Rosa. Un volume in-8 di pagine xx-304. 4 —

Francesco Novati *Dante da Maiano* ed *Adolfo Borgognoni*. Un volume elzeviro..... 1 —

Zefirino Trovamala. *Canzoniere di Maria - Pagine sparse*. Elegante volume elzeviro ..... 2 —

Francesco Florimo. *Riccardo Wagner ed i Wagneristi*. Elegante volume elzeviro ..... 2 —

Francesco Podesti. *Le avventure del Barone di Münchhausen*. Un volume in-8 di pag. 200 ... 2 —

C. Lodovico Runeberg. *Nadeschda schiava russa*, prima versione italiana con prefazione e note di Domenico Ciampoli. Un volume elzeviro..... 2 —

C. Feroso. *Ancona*. Biografia degli illustri Anconitani. Un volume elzeviro ..... 2 —

Corrado Ferretti. *Memorie Storico-Critiche dei Pittori Anconitani* dal xv al xix secolo 1 50

Giacomo Vanzolini. *Mimnermo*, studio e versione metrica. Un volume elzeviro..... 1 —

Alessandro Luzio. *Fabrizio Maramaldo*, nuovi documenti. Un volume elzeviro 1 50

Achille Neri. *Aneddoti Goldoniani* 1 50